BIBLIOTECA ȘCOLARULUI 

Eugen
SIMION

Scriitori români de azi



DAVID • LITERA

biblioteca școlarului

Eugen
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI

vol. 2



INTERNAŢIONAL
BUCUREŞTI — CHIŞINĂU

CUPRINS

CZU 859.0–09
S 57

Ediţie de autor

Coperta: *Vladimir Zmeev*
Fotografii: *Vasile Blendea*

ISBN 973–9355–02–1
ISBN 9975–74–088–X

Zaharia STANCU

1902—1974



Dacă dăm deoparte versurile ocazionale, avem surpriza de a descoperi în volumul *Cântec şoptit* (1971) un imagist profund şi un elegiac cu simţ muzical. Versurile mai vechi ale lui Zaharia Stancu cultivau o bucolică aspră şi o erotică pătimaşă. Natura rămâne şi în poemele de acum cadrul esenţial, numai că poetul o priveşte cu un ochi melancolizant, înfiorat de ideea morţii. Cele mai frumoase versuri sunt (le spune chiar autorul!) nişte romanţe naive, unde este vorba de îmbătrânire şi singurătate, de ierburi, păduri şi de moarte, teme eterne, tratate de Zaharia Stancu în stilul unui animism nostalgic:

„Nu-mi mai număra anii şi zilele,
Tot n-o să afli cât mai am de trăit.

În dumbrava din marginea satului
Cântând, cucul a răguşit.

Dragoste, nu mai sărut pe nimeni,
Nu mai fumez nici măcar o ţigare.
Altădată zburam ca un zmeu,
Acum ca un lăstun de mare.

Port pe tâmple fulgi de argint,
Nimeni nu se-nghesuie să mi-i fure.
Ca să tai stejarii rotaţi,
Îţi trebuie nu cuţit, ci secure.

Seara vine cu paşi albaştri,
Noaptea cu iepuri de catifea.
Unii oameni se plimbă pe lună,
Eu numai pe-această şubredă stea.

Iarba e iarbă şi pe-ntuneric,
Şi-n miezul nopţii rămân vii florile.
Roua se destramă atunci
Când o calcă în tălpi zorile.

Nu-mi mai socoti anii şi zilele,
Tot n-o să afli cât mai am de trăit.
În dumbrava din marginea satului
Cântând, cucul a răguşit."

Farmecul acestor versuri vine din simplitatea şi sinceritatea lor. Ele au o simbolistică elementară, însă plină de gravitate şi cu rezonanţe adânci. Sabia eseniniană aleargă peste zăpezile timpului *(Grâu şi pălămidă),* un lup misterios şi crud înghite zilele şi nopţile, vremea goneşte cu cercei roşii la urechi.

Lirismul este aproape procesual şi urmează îndeaproape ritmurile naturii. Materia plesneşte de vitalitate sau se pregăteşte să intre într-o agonie blândă, luminoasă. Anotimpurile se succed

implacabil, şi în succesiunea lor poetul citeşte ireversibilitatea destinului. Gândul trecerii inevitabile stăpâneşte aceste poeme cu ape limpezi şi păduri în care trăiesc, într-o curioasă înfrăţire, iepuri galbeni şi vulpi sure, cerbi cu coarne rămuroase, ursoaice leneşe, grase, arici cu ochi roşii, iscoditori, şi cocoşi înfumuraţi şi prezumţioşi *(La mine-n pădure)*.

Adolescent fiind, poetul a călărit ca sfântul Gheorghe pe un armăsar alb, focos, apoi, tânăr — ars de văpăile iubirii —, a umblat pe un cal porumbac, schimbat şi acesta, mai târziu, cu un cal murg. Acum aşteaptă al patrulea cal, desigur negru *(Al patrulea cal)*. Alţi şapte cai aleargă înspumaţi pe un câmp alb şi se pierd dincolo de zare *(Caii)*. Într-alt loc, patru cai negri trag o căruţă pe un câmp nesfârşit, sub un soare nemişcat, simbol al naturii perene, în opunere cu destinul vremelnic al omului:

„Mă plimb pe câmp cu căruţa.
La ea sunt înhămaţi patru cai negri.
Uneori caii se văd, alteori nu se văd.
Copitele lor sunt potcovite cu aur,
Scapără întruna, scapără-ntruna,
Câmpul n-are început, n-are sfârşit.
Deasupra, cerul albastru, boltit,
Şi soarele, nemişcat în amiază,
Nici nu răsare soarele, nici n-apune,
Stă mereu nemişcat, în amiază.
Dau cu biciul în cai, caii aleargă,
Dau cu biciul în soare, soarele tace,
Tace şi rămâne tot nemişcat.
Mi-e dor de-un amurg, ori mi-e dor
De-un proaspăt răsărit,
Dar soarele stă pe loc, nu se mişcă,
Dau cu biciul în cai, caii aleargă.
Căruţa aleargă, aleargă...“

Simbolurile sunt vizibile şi chiar previzibile, însă tocmai fuga de complicaţie, de ambiguitate şi abstracţiune — într-o literatură

prea complicată şi abstractă, cum este cea de azi, — constituie originalitatea şi profunzimea acestor poezii întoarse în chip programatic la temele fundamentale. Înaintea tuturor este presimţirea sfârşitului, figurată în mai multe feluri. *O romanţă* pune, eminescian, acest sentiment sub semnul timpului ce creşte ameninţător în urmă, înghiţind totul:

„Viaţa mea a fost miere şi fum,
Acum e drojdie, acum.
Ce albă, ce trasă mi-e figura!...
Mâine nimeni n-o să-mi sărute gura,
Nimeni n-o să mai îmi sărute gura...“

Alta *(Romanţă naivă)* trage acelaşi motiv în simbolul saniei de argint ce aleargă nebuneşte pe un lac îngheţat. Şi mai direct, Zaharia Stancu vorbeşte de amurg, de iubiri pierdute, de ceaţa ce se lasă peste lucruri, de o natură — în fine — atinsă de o boală misterioasă *(Acum te-am văzut ca prin ceaţă, Dragoste, În pădurea veche, bătrână, Peisaj)*. Ritmica materiei este încetinită şi, adaptându-se ei, versurile devin legănătoare, muzicale, şoptite, cum zice poetul. Citindu-le, ne dau senzaţia unei unduiri de sălcii plângătoare deasupra unui râu negru, de tremurare de plopi înalţi şi subţiri în amurg, de bătaie lină de valuri. Iată transpusă această viziune naturistică într-un poem admirabil:

„Seara vine cu cerbi, cu bouri,
Vânătorii mânjesc zarea de sânge.
Se bucură în iaz broaştele ochioase,
Luna ciuntită când râde, când plânge.

Şireata vulpe albastră a nopţii
Se furişează printre zăpezi.
Trebuie să ai un ochi în frunte
Dacă ţii negreşit s-o vezi.“

Sunt în volum şi versuri cu un ritm mai precipitat şi o viziune mai polemică. Acestea îşi trag amărăciunea din cucuta vechilor poeme sau transpun în catrene ceea ce autorul a dezvoltat pe larg în prozele lui. Multe versuri din această categorie sunt demne de a fi semnalate. Preferinţele noastre merg însă spre elegiile pline de demnitate şi suferinţă senină din romanţele naive şi jeluitoare.

* * *

Poetul îşi reia temele în *Sabia timpului* (1972), volum intitulat, într-un proiect anterior, *Cântecul lebedei.* Şi aici e vorba de iezi şi de cai, de tinereţe şi moarte, de singurătate şi îmbătrânire, în acelaşi stil poetic elementar şi melodic. Versul renunţă la orice ornamentaţie şi se roteşte în jurul ideii de dispariţie, cu o senzaţie totuşi de clocot al lumii vegetale. Sentimentul pieirii se asociază, ca la Arghezi, cu fascinaţia lumii materiale. *Stingerea* provoacă, printr-o conjuraţie de forţe misterioase, o intensificare a vieţii în sfera naturii. Pădurea freamătă de urşi şi de cerbi, câmpurile de şoricărime şi păsări, iarba îşi croieşte prin întunericul pământului un drum spre lumină, peste tot e o senzaţie de prefaceri obscure, de coacere şi împlinire, un ritm implacabil al vieţii. Moartea e o *plecare,* o rupere din intimitatea lucrurilor, urmată de *o întoarcere* (în chipul poeziei populare) la ritmurile vârstei minerale:

„În curând am să plec dintre voi,
Nu ştiu încotro o să plec, dar o să plec.
Îmi voi deschide larg aripile
Şi voi zbura prin văzduhul uscat şi sec.

În curând am să plec dintre voi —
Aşa e legea şi nu pot s-o schimb,
Dar îmi voi lua cu mine sufletul,
Sufletul, al trupului nimb.

Îl voi ţine strâns tare de mână,
Nu ştiu încotro îl voi duce, dar am să-l duc.

Pe drum voi sufla asupra lui,
Lacrimile din ochi să i le usuc.

Hai, inimă, nu-ţi fie teamă,
Ce tare te-am pus să baţi, şi-ai bătut,
Acum a sosit ora tăcerii,
Dar înainte de a tăcea, te sărut.

Tu, râule, să curgi mai departe,
Tu, pădure, să freamăţi mereu.
Cu globul care aleargă prin spaţiu
Va alerga şi trupul meu."

Lirismul, naiv şi rafinat, este aproape inanalizabil. Elementele cele mai simple, tocite de vreme, îşi recapătă puritatea şi tragismul originar. *Ce e viaţa? Ce e tinereţea? Unde ne ducem?* sunt întrebări care, introduse în confesiunea poetului şi umplute de viaţă, trezesc în noi ideea destinului şi, fatal, pe aceea a *trecerii* inevitabile. Originalitatea lui Zaharia Stancu este, vorbind de aceste lucruri grave, să fugă de *literatură,* să evite meditaţia complicată, notându-şi direct melancoliile:

„Sunt obosit. Mi-e capul ca un butoi plesnit
Şi trupul tot acuma mă usturǎ ca rana
Pe care flăcări roşii şi-au desfăcut năframa
Şi marea în furtună nisipul şi-a zvârlit.

Îmi dă ocol întruna un înger sprâncenat.
Văd: paloşul îi arde şi totuşi nu cutează.
— Loveşte, de-ai curajul, în inima-mi vitează,
— Loveşte-n acest trup slăbit şi-ncrâncenat.

Tăcutul, cruntul sol m-ascultă, mă priveşte,
Apoi se-ndepărtează cu aripile-i blegi.
El, ce-a tăiat şi trupuri şi suflete de regi,
El, care de milenii tot morţii îi slujeşte.

Sunt obosit. Se pare, sunt condamnat osânda
Vieţii s-o îndur — cum o-ndurai întruna.
Prin larga mea fereastră-n odaie-mi intră luna
Şi-mi cere să-i zâmbesc: aceasta e dobânda."

Un poem filozofic, înfăţişând naşterea şi agonia universului, n-ar trezi în noi un sentiment mai pur de suferinţă stăpânită ca elegiile din *Sabia timpului,* unde nu se petrece, în fond, nimic extraordinar: copacii înfrunzesc primăvara şi-şi pierd frunzele toamna, iezii şi mieii zburdă în poieni fără să presimtă cuţitul, cocoşii *sparg liniştea nopţii,* şi inima poetului e *neagră, neagră,* mierla a încetat să cânte, dar păunul se umflă în pene ca şi înainte, iarba îşi *ciuleşte urechile,* porumbul îşi revarsă în lanuri *mustăţile de mătase,* luna umblă pe cer ca *o dropie dolofană,* un cerb doarme învins cu *faţa la apus* şi poetul se adresează pomilor cu întrebări la care nu există răspunsuri: „*Ce să fac, dudule? Încotro s-o apuc?*" etc.

Poezia acumulează, apoi, un număr mare de fraze-oracol (în *Ce mult te-am iubit* Zaharia Stancu procedează la fel), impersonale şi solemne ca un text vechi de lege, de o înţelepciune simplă şi crudă:

„Nimeni nu stăpâneşte pe vecie pământul."

*

„Poate viaţa nu e decât un şir de năluci."

*

„Viaţa mea s-a dus pe ape, cu apa
Zilele mele s-au dus pe vânt, cu vântul."

*

„Cândva gura ta era ca o rodie
Şi părul lan de grâu arămiu."

*

„Dulci erau buzele tale, ca strugurii."

*

„Viaţa a trecut ca o furtună
Venită din senin, pierită din senin“ etc.

* * *

Acestea dau versurilor un aer de suferinţă senină şi împiedică sentimentul dispariţiei să ia formele tiraniei mistice. Spaima urcă în trestia spiritului, şi spiritul înţelege că destinul individual nu-i decât o mică piesă într-un mecanism teribil. Ţărăneşte, Zaharia Stancu numeşte acest complicat fenomen *soartă,* dar cum soarta e o abstracţiune, el o citeşte în fenomenele naturale. Poemele lui vor fi, în consecinţă, dominate de toamne bogate, de vânturi prevestitoare, de zăpezi care se topesc şi, încă o dată, de cai şi de lupi, de care poetul leagă în chip mai direct anumite simboluri. *Lupul* ar fi (ca şi în *Cântec şoptit*) timpul care înghite totul, un element, în orice caz, malefic, temut prin voracitatea lui. Urlând de foame, un lup iese seara în calea poetului, şi acesta îi oferă un picior, dar lupul îşi arată colţii, fapt ce înfricoşează pe poet, care-şi arată la rândul lui colţii. Lupul, intimidat, se întoarce în crâng *(În seara albastră).* Altă dată, o haită de lupi aleargă prin crângul de stele al Căii lactee *(Prin crângul de stele).* Parabolă, fireşte, cu înţelesuri uşor de aflat, animism poetic graţios pe care îl întâlnim în toate versurile lui Zaharia Stancu, cel mai eseninian dintre poeţii noştri.

Calul e din categoria animalelor bune şi joacă un rol esenţial în simbolistica poetului. În momentele importante ale vieţii este totdeauna de faţă şi un cal. La oraş, tânărul se duce pe un *cal alb,* potcovit cu potcoave de aur: e *calul vieţii, calul visului.* Printre stele, visătorul aleargă cu un cal înaripat. Dar ultima călătorie, pe ce cal o va face? *(Căutând dragostea şi viaţa.)* În pusta maghiară, într-un timp, fireşte, fabulos, poetul întâlneşte pe Attila, şi întrebarea ce i-o pune este: *unde-i este calul?!* Attila răspunde:

„Nu mai am cal, nu mai am nici un cal,
Nu mai am cai, nu-mi mai trebuie cai.“

Absenţa calului înseamnă, deci, moartea. Când, într-o clipă slabă, poetul simte că timpul îi dă târcoale, cheamă de îndată, poruncitor, *calul* [său] *negru,* ca să galopeze pe crestele întunericului:

„Să vină alergând calul meu negru,
Nu-i voi pune zăbala în gură,
De oriunde s-ar afla, să vină acum,
Cât nu m-am schimbat încă în fum."

(Sub scoarţa albă a pământului)

Tinereţea nu poate fi, în această figuraţie, decât un cal sprinten, cu aripi *(Tinereţe, cal sprinten)*, calul fiind şi un vehicul cosmic. Pe pajiştea fumurie a cerului paşte un cal singuratic şi, la cel dintâi semn, vine pe pământ, lăsând proiectată pe cer doar umbra lui neagră *(Pe pajiştea fumurie)*. În fine, la prietenii dispăruţi înainte de vreme, poetul va ajunge într-o zi pe un *cal înaripat (Elegie)*.

Calul e, pe scurt, un *principiu* pozitiv, vital, un factor de coeziune între regnuri şi un agent cosmic, pentru el neexistând noţiunea de frontieră spaţială. Toată literatura populară e plină de astfel de cai înţelepţi şi năzdrăvani, prieteni fideli ai omului. În poezia lui Zaharia Stancu, ei sunt şi martorii vârstelor interioare, umbre ale destinului individual, cum sugerează şi această elegie eseniniană:

„...O! Voi, cailor! Voi, cailor!
Îmi pare rău că nu mai aveţi aripi.
Îmi pare rău că nu mai mâncaţi jar.
Îmi pare rău că nu vă mai astâmpăraţi setea
Cu flăcările roşii ale focului. O! Cailor! Cailor!
Spuneţi-mi pe limba voastră, spuneţi-mi,
Spuneţi-mi ce-o să mă fac fără voi.
Trageţi trăsuri, trageţi cotiuge,
Nimeni nu vă mai aşează pe cap un frâu de aur,
Nimeni nu vă mai înhamă la o şaretă de vis..."

* * *

Desculţ (1948), *Jocul cu moartea, Pădurea nebună, Şatra* l-au consacrat pe Zaharia Stancu într-un gen pentru care nu dovedise în tinereţe aptitudini speciale. *Taifun* (1937), întâia încercare de roman, este confesiunea nervoasă a unui pictor epileptic, cu dese crize de violenţă şi erotomanie. În spiritul dostoievskianismului din epocă, autorul înregistrează obsesiile unui caz, în fond, patologic, punând însă accentul nu pe analiza morbidităţii, ci pe cruzimea faptelor. În *Oameni cu joben* (1944) stilul şi viziunea epică se schimbă. Autorul face un efort de obiectivare. Romanul studiază viaţa intimă scandaloasă a unei familii de industriaşi (Manolescu). O femeie, Fani, trăieşte cu profesorul fiicei sale şi, insaţiabilă, practică şi sodomia. Una dintre fiice revendică pe acelaşi profesor, Tercinoiu, apoi trece printr-un lung şir de aventuri sexuale, ca dealtfel toate femeile din familie. Viziunea este şi aici crudă şi superficială. *Zile de lagăr* (1945), cartea următoare, reprezintă un jurnal de detenţie (la Târgu-Jiu) complicat cu scene de ficţiune pură. Combinaţia nu este, estetic vorbind, reuşită. Memorialistica jenează ficţiunea, ficţiunea dă o notă de neautenticitate jurnalului. Autorul evocă polemica lui cu Universul şi alte peripeţii din viaţa de gazetar politic. Fragmentar pot fi reţinute câteva scene de închisoare, într-o viziune grotesc-pamfletară. Lipseşte fiorul tragismului social şi acea implicare mai adâncă în existenţa individuală fără de care o confesiune nu poate interesa literatura. *Zile de lagăr* reprezintă un document de epocă numai în parte satisfăcător, iar stilistic face trecerea spre naraţiunea biografică din *Desculţ* şi celelalte cărţi.

În ele (şi prin ele) autorul şi-a construit o biografie fabuloasă, nu ştim cât de exactă, dar pasionantă şi neobişnuită pentru scriitorul român care, de regulă, nu sare departe de cercul profesiunii sale. Se naşte la ţară şi vine la oraş ajungând profesor, avocat sau preot. Sau copilăreşte într-un orăşel de provincie şi

ia, în pragul tinereţii, drumul Capitalei, unde îl aşteaptă o viaţă literară zgomotoasă şi o carieră socială măruntă.

Zaharia Stancu aduce în această monotonie biografică spiritul de aventură şi culoarea unei vieţi aspre. Dacă dăm crezare cărţilor şi biografilor săi, fiul lui Tudor Stancu Mitroi din Salcia şi al Mariei Delcea Bratu a fost, pe rând, ucenic la o tăbăcărie din Roşiorii-de-Vede, argat (în 1917) pe moşia Lisa, proprietatea lui Nicu Ioanid (cunoscut în literatură sub numele de Dinu Nicodin), vânzător de ziare în Capitală şi ajutor de arhivar la judecătoria de ocol din Turnu-Măgurele etc. La 15 ani călătoreşte în sudul Dunării şi, iarăşi, dacă cele scrise în *Jocul cu moartea* sunt adevărate, fiul ţăranului din Salcia a fost de zece ori la un pas de moarte şi a trecut prin întâmplări extraordinare.

Cei care l-au cunoscut în amurgul vieţii lui erau uluiţi de frumuseţea aristocratică a omului, păstor destoinic şi demn, timp de mai bine de un deceniu, peste Uniunea Scriitorilor. Ţăranul brun, care în tinereţe avea (ne încredinţează G. Călinescu) „ochii profunzi şi foarte difidenţi“ şi un temperament focos, devenise înţelept şi generos, iubea enorm viaţa literară şi trăia, aproape în exclusivitate, în mijlocul ei. A fost legat, prin viaţa lui de gazetar şi de editor de reviste, de toate categoriile de scriitori, de la Stan Palanca, regele boemilor, la Mihail Sadoveanu. Cunoştea pe toţi cei care ţineau un condei în mână şi manifesta o mare deschidere spre tineri. Avea peste tot prieteni, avea şi duşmani neîmpăcaţi. Pe aceştia din urmă îi fulgera, din când în când, cu lungi pamflete orale, de o absurditate calculată, superioare, în orice caz, pamfletelor scrise. Cineva jigneşte într-o împrejurare oarecare pe prozator. Prozatorul se ridică, atunci, drept, cu faţa cretoasă, trădând o mare încordare interioară, şi cu vocea lui subţiată şi sacadată începe un viforos discurs. El acceptă, tactic, învinuirea, dar o deplasează pe un teren absurd: cum că el, scriitorul, este acuzat că şi-a omorât bunica de pe îngusta şi lunga vale a Călmăţuiului. Nimeni nu spusese vreodată această enormitate, însă,

pentru a culpabiliza pe adversar, pamfletarul introduce o premisă imposibilă. De aici înainte, demonstraţia construieşte coerent în irealitate. Vine mereu vorba de bunica teribilă şi de moartea ei de care, până la urmă, ne simţim toţi cei de faţă vinovaţi. Confratele care jignise pe prozator este ruşinat, încearcă să se scuze, însă scuza nu poate fi formulată, pentru că, odată pornit, oratorul nu mai poate fi oprit. El continuă să se apere de suspiciunea cum că şi-ar fi omorât bunica, deşi bunica murise înainte de naşterea nepotului Zaharia. Faptul n-are importanţă, oratorul îmbrăţişează ideea abominabilei crime şi merge cu ea până la capăt. La sfârşit publicul este înspăimântat, culpabilizat total, inocenţa nu se mai deosebeşte de crimă.

Sunt zeci, sute de asemenea istorii care circulă şi azi, spre hazul tuturor, în viaţa literară. Zaharia Stancu este pomenit cu simpatie, figura lui tinde să capete lumini de legendă.

De la un scriitor care a cunoscut atât de multă lume ne aşteptam la o bogată memorialistică. Zaharia Stancu n-a avut timp s-o scrie. Cele aproape două sute de pagini de confesiuni strânse după moartea lui într-o carte *(Viaţă, poezie, proză,* 1975) nu sunt revelatorii. Scriitorul spusese mai mult şi mai profund în cărţile sale, creând o biografie fabuloasă (biografia lui Darie) care întunecă biografia reală. Dealtfel, Zaharia Stancu a încredinţat în dese rânduri pe cititorii săi că Darie este el. „Toate cărţile mele sunt rupte din realitate, scrie el undeva. [...] Nu sunt lipsit de imaginaţie, numai că n-am nevoie de ea.“

Curios, proza lui arătă o imaginaţie în fierbere. Puţini scriitori români au, ca Zaharia Stancu, un mai mare gust al exoticului şi al pitorescului social. Un târg de provincie devine la el un spaţiu uman agitat ca o colonie americană. Satul din câmpia Dunării este, prin noutatea tipologiei şi cruzimea relaţiilor de viaţă, de un pitoresc nebun. G. Călinescu vorbeşte de un „realism de pictor spaniol“ *(Contemporanul,* 13. IV. 1956). Apropierea de spaţiul cultural iberic este posibilă şi altfel: Darie este un *picaro* în zona

balcanică, iar naraţiunea lui Zaharia Stancu este o succesiune de întâmplări memorabile. Aceasta este şi cauza pentru care proza a plăcut în străinătate. Zaharia Stancu este un bun narator în genul Jack London, Knut Hamsun şi Panait Istrati, şi cărţile sale dau cititorului modern, blazat de prea multă analiză, un număr impresionant de fapte epice.

Ca romancier, Zaharia Stancu nu respectă nici o regulă. Scriitorul însuşi mărturiseşte că nu ştie în ce chip îşi scrie cărţile, ce destin secret conduce naraţiunea. E suficient ca o întâmplare să-i vină în minte pentru ca, sub obsesia faptului, spiritul să intre în alertă. Cartea se ordonează, astfel, de la sine, în mers, în cursul unei redactări febrile de câteva săptămâni. Reluările succesive adaugă, elimină, nuanţează, dar nu modifică, în esenţă, fluxul şi tonul primei relatări. Proza este, mai întâi, trăită în acest chip emoţional, şi retrăită, a doua oară, în momentul elaborării ei. Alte explicaţii teoretice prozatorul nu cunoaşte.

Atâta lipsă de interes pentru formula epică, într-o epocă în care există o adevărată fascinaţie pentru formule, dă de bănuit: lipsa sistematică a metodei devine, în proza mai nouă, o metodă, şi încă una foarte riguroasă. Se ştie, doar, că mulţi dintre cei care au cerut mai energic abolirea metodelor tradiţionale în roman au sfârşit prin a se supune unei metode cu mult mai complicate. Un exemplu e, la noi, Camil Petrescu, arhitect pedant sub aparenţa unui spirit turbulent.

Altul e, totuşi, cazul lui Zaharia Stancu, realist dur şi liric elegiac, în nişte confesiuni fără un program vizibil şi aproape nici o preocupare de compoziţie. Ceea ce nu înseamnă că scriitorul n-are stil, un mod propriu de a-şi ordona impresiile. Vrem numai să spunem că, neavând obsesia metodei, autorul lui *Desculţ* a creat, totuşi, una, uşor de recunoscut şi aproape imposibil de imitat, în timp ce alţii, mai documentaţi în probleme de metodologie a romanului, studiindu-şi îndelung şi cu multă ştiinţă metoda epică, nu reuşesc în nici un chip s-o impună. Un joc

inexplicabil de forţe face ca stilul, în fine, metoda să apară acolo unde există mai puţin preocuparea expresă de a o dobândi.

Desculţ a pornit de la o simplă evocare a răscoalelor din 1907, evocarea a devenit, apoi, o naraţiune întinsă, iar, prin reluări succesive, naraţiunea s-a transformat într-un roman-fluviu. Trebuie o oarecare perseverenţă şi îndemânare pentru a te descurca în istoria acestor reluări, completări, topiri de pagini vechi în pagini noi sub titluri inedite. Autorul adaugă, de exemplu, la naraţiunea din 1948 noi episoade şi le strânge într-o carte de sine stătătoare (*Dulăii,* 1952), apărută, apoi, în cinci ediţii (ultima din 1960). În 1954 istoria epică a lui Darie este continuată în nuvela *Florile pământului.* În 1960, cărţile sunt topite, împreună cu alte episoade, într-o variantă-gigant a romanului *Desculţ,* ajuns acum la trei volume, fiecare purtând un titlu separat: *Clopote şi struguri, Printre stele* şi *Carul cu foc.*

Care este *Desculţ* cel adevărat? Cel dintâi care, până în 1971, ajunsese la a XII-a ediţie, sau romanul amplificat, cu unele episoade excepţionale *(Costandina),* publicate dealtfel şi acestea separat?! Zaharia Stancu n-a scris, în fond, decât o singură carte, cu mai multe capitole. În centrul lor stă biografia unui singur personaj (Darie-naratorul) şi faptele se înşiruie ca scoicile pe un fir de aţă, putând fi urmărite după succesiunea vârstelor eroului: Darie-copil, Darie-adolescent, Darie la oraş, Darie în război, Darie în amurg. Asta dacă facem oarecare ordine într-o pădure epică unde ramurile copacilor se amestecă. Vârstnicul Darie îşi aminteşte de copilul Darie, adolescentul sare peste etape şi evocă întâmplări din alt timp şi din alt spaţiu. Este un continuu du-te-vino în literatura lui Zaharia Stancu, o imprevizibilă evaziune din timpul şi spaţiul naraţiunii centrale.

Secvenţele au o anumită autonomie şi ceea ce se fixează, în fond, în minte sunt asemenea scene izolate dintr-o pânză epică enormă: sosirea mătuşii Uţupăr la Omida, lamentaţia surorii vitrege Costandina, transportarea pe grapă a unei mirese ce

dăruise inocenţa ei altuia, scena atroce şi neverosimilă a culesului de struguri cu botniţe la gură, ademenirea a doi copilandri de către o femeie coaptă cu simţurile în fierbere etc. Asemenea *stop-cadre,* de o forţă de sugestie, uneori, remarcabilă, alternează — spre a rămâne în sfera cinematografului — cu *flash-back*-uri care lărgesc considerabil cadrele naraţiunii. Prozatorul rupe des firul cronologiei reale, dar — cum spune el — „firul rupt o clipă se înnoadă“ tot atât de des, fără ordine şi fără explicaţie. Compoziţia cărţilor se bizuie pe asemenea capricii ale memoriei. A fost citat, din această cauză, Proust, însă apropierea nu este în nici un fel posibilă în plan estetic. Acolo este meditaţia, este analiza, reveria intelectuală, maxima luciditate în *retrăirea* timpului, aici o oralitate dezordonată, absenţa totală a analizei şi topirea destinelor individuale în evocarea unui destin colectiv: satul din câmpia Dunării.

Evocarea are, în primul rând, o notă puternic sociologică şi etnografică. O umanitate elementară într-o luptă eroică cu mizeria materială iese la iveală din paginile dure, întretăiate, din loc în loc, de confesiuni libere despre timp şi moarte. Cartea se deschide cu o propoziţie devenită celebră: „Tudoreee... Deschide poarta...“ şi se încheie cu altă chemare, la porţile oraşului: „Vino, Darie... Vino şi vezi minunata cetate...“ Simbolurile au, întâi, o valoare socială. Poarta pe care intră energica mătuşă Uţupăr dă spre lumea satului dunărean care reprezintă totodată şi lumea copilăriei lui Darie. Cea de a doua marchează intrarea în *oraş* şi, în acelaşi timp, trecerea în altă vârstă: *adolescenţa* lui Darie.

Între aceste două porţi stă Darie, eroul narator, şi în spatele lui un potop de fraţi, mătuşi, veri, unchi, cumetri, care se însoară, fac copii, se ceartă, petrec la nunţi şi mor în cele din urmă de pelagră sau de bătrâneţe. Luaţi individual, ei nu se ţin minte, împreună formează însă o tipologie de o remarcabilă originalitate. Ea se individualizează pe măsură ce în carte se acumulează *istoriile* din viaţa satului, *datinile, arhetipurile* existenţei ţărăneşti,

relatate, toate, în acel stil sacadat, tăios, redundant pe alocuri, uşor de recunoscut. În centrul naraţiunii stă, ca în toate operele cu o tendinţă monografică, viaţa unei familii. Însă reacţiile indivizilor sunt tipice şi, exceptând accidentele, o familie concentrează existenţa întregii lumi ţărăneşti dintr-o zonă geografică.

Familia lui Darie este formată din trei rânduri de copii, copiii ajung mari şi nasc, la rândul lor, alţi copii, în timp ce mama continuă să dea rod, fără ca acest fapt să mire pe cineva. Se întâmplă des pe valea Călmăţuiului ca unchii să fie mai mici ca vârstă decât nepoţii.

Tatăl, Tudor, este tăcut şi iute la supărare. Mama este, pe rând, miloasă şi neînduplecată, ca orice femeie, dealtfel, din Omida. Ea îşi apară copiii şi, când unul dintre ei, Ion, devine adventist, mama se înfricoşează pentru că abaterea de la credinţa legiuită este un păcat de neiertat. Ţăranii nu sunt, cu toate acestea, bisericoşi şi nu trăiesc întotdeauna în limitele virtuţii. Femeile calcă deseori alăturea şi fetele sunt, de tinere, „mototolite“ de băieţandrii de vârsta lor. Mătuşa Uţupăr de la Secara are o fată, Diţa, făcută cu vecinul Laurenţ Piele, şi mătuşa nu ascunde faptul.

Criza erotică nu se încheie, la ţăranii lui Zaharia Stancu, odată cu căsătoria. Morala este mai liberă în câmpia Dunării decât în Ardealul lui Slavici sau în Moldova lui Sadoveanu. Papelca lui Păscuţu „prinde“ copii cu cine poate şi bărbatul nu zice nimic. Există o euforie a păcatului şi o cruzime a sincerităţii în *Desculţ:*

„— Cu cine prinzi tu copiii, Papelca? o întreabă câte o muiere care-i caută rîcă.

— Cu cine pot, fa, cu cine pot...“

Dada Mitra iniţiază noaptea, lângă căpiţa cu fin, pe tinerii din sat, şi zelul ei pedagogic este neostenit:

„— Să veniţi şi mâine seară.

— Venim şi mâine seară.

— Să mai aduceţi şi pe alţii.“

Pedepsirea adulterului este cumplită pe valea Călmăţuiului,

însă efectul pedagogic este nul. Cantonierul Marin Foamete prinde pe nevastă-sa, Tudoriţa, cu altul pe o grămadă de fân, în timp ce, în casă, se sărbătoreşte tăierea moţului la copil. Petrecerea este atunci întreruptă, bărbatul aplică înşelătoarei neveste o sancţiune publică:

„Ca pe Dumnezeu am rugat-o să fie cuminte măcar astă-seară. Mi-a făgăduit, ursoaica. O prinsei cu unul în fân. Trebuie s-o tăvălesc niţeluş [...]

— Să te tăvălesc, Tudoriţo?

— Tăvăleşte-mă, Marine. Tăvăleşte-mă bine. Tăvăleşte-mă cât te ţin curelele...“

Grijuliu, bărbatul nu vrea să-i strice, totuşi, straiele şi, înainte să „tupungească“ femeia, îi scoate cimberul de pe cap, pantofii din picioare, ciorapii, rochia. Femeia este bătută barbar, leşină, apoi se scoală şi se prinde din nou în joc. Nimic nu se schimbă, viaţa continuă, păcatul şi pedepsirea vor urma...

De mare efect epic este obiceiul *tragerii pe grapă.* Zaharia Stancu scrie o povestire autonomă pe această temă. Maricica nu este, în noaptea nunţii, cum ar trebui să fie, şi Stănică, ginerele, o suie pe grapă şi o duce pe o iarnă cumplită înapoi socrului Vătui. La început indignarea lui morală este mare şi nu admite nici o tranzacţie: „Eu? Să cad la învoială cu tatăl pârţotinei? Nici pomeneală, nene. Nici pomeneală.“ Însă simţul moral al lui Stănică este coruptibil şi, după o tocmeală sângeroasă, ginerele ultragiat cade la învoială cu socrul. Femeile, răspunzătoare de abaterile de la morala aceasta cam tribală (“de la muieri ni se trag toate belelile“), nu sunt admise în casă. Maricica, mireasa, zace uitată pe grapă până ce bărbaţii se înţeleg asupra zestrei. Intrată, astfel, ruşinată în gospodărie, femeia nu păstrează mult timp sentimentul culpei, naşte copii şi devine, la rândul ei, neîndurătoare.

Există, totuşi, în proza lui Stancu şi imagini mai luminoase ale erosului ţărănesc. Ulica a iubit un bărbat şi acela a părăsit-o, iar de atunci fata a rămas „teşmenită“, adică nebună. Negustorul

Agana dă roată femeii lui Beca, dar, onestă, nevasta îşi avertizează bărbatul. Împreună întind o cursă hulpavului negustor, şi acesta, ca să scape, trebuie să dea soţului o sumă de bani echivalentă cu preţul unei secerători „Albion“.

Într-o comunitate atât de tolerantă există un cod moral sub forma unor *datini* ce se păstrează, cel puţin formal, cu sfinţenie. Pe unele dintre ele le aflăm şi la alţi prozatori ai câmpiei. Fetele neieşite la horă se duc „la dam“, unde învaţă să joace. În seara de lăsata secului, flăcăii se urcă pe deal şi rostesc o cronică satirică a satului, cu referinţe speciale asupra fetelor nemăritate. Tot atunci sunt prinşi câinii şi daţi în „tivic“ ca să nu turbeze şi ca să se urnească piatra de moară (fata) din casă.

Nunta este un spectacol şi mai complicat. Evanghelina, sora lui Darie, este răpită de Alviţă, flăcău înstărit şi frumos, dar — cum se dovedeşte mai târziu — căzut în patima băuturii. Nunta, fixată după câteva săptămâni, adună toate neamurile. Ginerele îşi alege un „frate de mână“ care umblă prin sat cu plosca şi conduce spectacolul. Spectacolul cuprinde momente ce nu pot fi sărite, cum este aducerea zestrei într-o căruţă deschisă pentru a putea fi văzută, luarea de apă de la fântână în două mari vedre de aramă pentru a marca drumul de aici înainte al femeii măritate şi, în fine, vestirea publică a inocenţei miresei — printr-un ritual de o sălbatică bucurie: jocul *rachiului roşu*.

Faptele narate în *Desculţ* indică, apoi, o mizerie economică atroce şi o stare sanitară jalnică. Floarea lui Tiţă Uie naşte două fete la câmp şi, pentru ca noii-născuţi să nu moară necreştinaţi, bărbatul îi botează cu pământ. Ritualul este solemn biblic:

„Te lepezi de Satana? întreabă bărbatul.

— Mă lepăd, răspunde femeia.

Bărbatul se apleacă de mijloc, culege un pumn de ţărână din câmp şi-l presară pe capul copilei — un cap lung, ţuguiat, chel.

— O botez cu numele Dumitra — ca pe maică-mea...“

S-a spus, şi nu fără justificare, că adevărata temă a romanului este *foametea.* Zaharia Stancu este, în orice caz, sensibil la acest aspect, ţăranii lui trec prin toate cercurile mizeriei. Suferă de pelagră, sunt decimaţi de holeră, primăvara nu mai au porumb şi se îndatorează la boieri. Satul este ameninţat de inundaţii, câmpurile sunt pârjolite de secetă, femeile cu mulţi copii solicită câţiva pumni de făină de la rudele mai bine aşezate etc. Copiii se îmbolnăvesc de fălcariţă şi de vărsat. Baba Unturica îi unge cu gaz şi le bagă degetele pe gât pentru a le sparge bubele. Darie, Veve Chiorul, Trăcălie au burţile mari, umflate de dude şi de apă. Când moare Ilie, fratele lui Iţicu, Gângu se roagă să fie primit la pomană, promiţând o recompensă asemănătoare:

— „Iţicule, îngăduie-mă şi pe mine la voi în casă, pâine cu vin să mănânc şi eu, c-o să moară şi Tudorache al nostru şi-oi să te îngădui şi eu pe tine la noi să mănânci şi tu pâine cu vin...“

Copilăria lui Darie nu este, ca aceea a lui Nică a lui Ştefan a Petrii, senină şi (prin perspectiva omului narator) nostalgică. Copilul de ţăran se naşte într-un infern şi-şi asumă de mic o morală care-i îngăduie să supravieţuiască, asta vrea să dovedească prozatorul. Darie creşte în credinţa că în viaţă are nevoie de pumni. Mai târziu el îşi ajută pumnii cu un ciomag şi un cuţit. A fi „om“ (adică milos, blajin) înseamnă a pieri. Uneori mama, blândă şi chinuită, îl îndeamnă să nu uite, totuşi, că este om. Însă copilul care a văzut multe are deja o convingere: „Dacă o să trebuiască, o să uit. Ca să trăieşti, uneori trebuie să uiţi că eşti om“.

Ţăranii lui Zaharia Stancu sunt — s-a observat de la început — de o neobişnuită duritate în relaţiile obişnuite de viaţă. Bunica de la Cîrloman vorbeşte, când vorbeşte, în ucaze. Când fiica, văduvă la 17 ani, se întoarce acasă cu doi copii, mama nu ezită s-o alunge. Fiica a încălcat legea aspră a vieţii: şi-a luat un bărbat, a făcut copii, bărbatul trebuia să trăiască. Moartea bărbatului nu intră în prevederile acestei norme de existenţă. Darie începe într-o zi să şchiopăteze. „Asta îţi mai trebuia acum — spune tatăl,

comunicând, în fapt, opinia curentă faţă de astfel de cazuri — să mai fii schilod... Numai schilozi n-avem în casă. Ne pricopsirăm. Căpătăm şi schilozi...“

Morala sărăciei, sărăcia moralei, iată ce aflăm în *Desculţ*. Nici un prozator român n-a folosit culori mai sumbre şi n-a coborât mai adânc în infernul sărăciei, ca Zaharia Stancu. „Desculţii“ lui trăiesc la limita de jos a existenţei şi, dacă acceptăm datele cărţii, am putea spune că ei nu cunosc viaţa spiritului. Prozatorul insistă neverosimil de mult în această direcţie, reducând fiinţa ţărănească la un mecanism elementar, obsedat numai de hrană şi de reproducere. Nici o tresărire mai adâncă a minţii, nici o privire aruncată dincolo de hotarele acestei crâncene mizerii. Zaharia Stancu dovedeşte o erudiţie inepuizabilă în a aduce noi probe în voluminosul dosar al pauperităţii ţărăneşti. Uneori probele întrec necesităţile demonstraţiei şi trădează la Zaharia Stancu un exagerat gust al atrocităţii, nesublimat estetic.

Desculţ suferă în special de excesive descripţii sociologice în dauna analizei vieţii interioare. Excesele se vor amplifica în *Jocul cu moartea* şi *Rădăcinile sunt amare*. Prozatorul devine, în astfel de cazuri, pamfletar şi nu mai vede nuanţa. Spiritul mânios se descarcă în valuri inepuizabile de fraze. Indivizii n-au psihologie. Ei se identifică cu clasa din care fac parte şi au morala şi psihologia ei. Boierii şi *acriturile* satului (notarul, popa, negustorii) sunt făpturi de întuneric. Miliarezi şi Gogu Cristofor, zis şi *burticosul,* ţin ţăranii în viscol şi pun slugile să tragă în ei cu puştile. Popa Bulbuc refuză să dea unor copii înfometaţi colacii primiţi la slujbă, folosindu-i ca hrană pentru cai. Un alt preot, Cinzeacă, nu pleacă dintr-un bordei (scena se petrece la oraş) până ce nu i se pune în căldăruşă o anumită suma de bani. Ţăranii mănâncă, pe timp de secetă, coajă de copac şi pământ ars. Unii, ca baba Dioaica, au preferinţă pentru pământul ars din vatră. Nevoia se asociază la ea cu o curioasă plăcere.

Ca prozator al vieţii rurale, Zaharia Stancu nu putea evita, se înţelege, momentul capital al răscoalei. L-a descris însă nu cu minuţia la care ne aşteptam, dat fiind interesul prozatorului pentru latura socială a vieţii. O explicaţie ar fi că evenimentul este prezentat nu direct, ci prin mijlocirea poveştilor auzite de copilul Darie. Ţăranii din Omida află că alte sate „fac revoluţie" şi se hotărăsc să se mişte şi ei, dar cum n-au un boier prin apropiere, se duc la cârciumarul Mareş:

„— Poftiţi!... Cu ce să vă cinstesc?

— Păi — spune Ghioacă — noi n-am venit să ne cinsteşti. Noi am venit să facem revoluţie.

— Să facem, fraţilor, de ce să nu facem! Şi eu sunt pentru revoluţie. Să se ducă la dracu toţi boierii.

— Vezi că — spune unul lălâu, puţin la minte — noi aici am venit să facem revoluţie.

— Cum adică?

— Iaca, am venit să te ciomăgim oleacă şi să-ţi dăm foc la acareturi.

— Ce? Nu sunteţi în toate minţile? De ce să mă ciomăgiţi? De ce să-mi daţi foc la acareturi?

— Dacă n-avem alt boier!...

— Măi, oameni buni, eu nu sunt boier, eu sunt om de-ai voştri... Am purtat, ca şi voi, opinci..."

Cârciumarul propune ţăranilor să dea foc la şura de paie şi, apoi, toţi să stea în jurul ei cu câte o găleată de apă pentru a nu se întinde pârjolul. Mareş mai oferă şi un butoi cu vin, şi „revoluţia" s-ar opri aici dacă n-ar interveni dada Zvâca, femeie aprigă la fire, care ruşinează pe bărbaţi cu vorbe grele şi răstoarnă băutura spurcată. Un ţăran, Tunsoiu, fură trei raţe de la conac, apoi, când vine represiunea, este silit să mănânce păsările putrezite. Alţii, beţi, batjocoresc pe femeia administratorului, sub ochii unui copil. Sunt narate şi fapte mai grave. Memorabilă, prin violenţa simbolului, este scena pedepsirii logofătului Filip Pisicu. Logo-

fătul, om din sat, umblă călare pe câmp şi oriunde întâlneşte un rumân, îl plesneşte cu biciul. Strigătul lui este: „Brazdă-ngustă şi adâncă“. În timpul revoltei, Precup Uţupăr ia un fier de plug şi sfârtecă de la beregată până la buric pântecele logofătului. Apoi femeile aduc o mămăligă mare, o oală de fasole şi le răstoarnă în burta mortului. Un copil înfige, la urmă, o lingură de lemn, în timp ce oamenii strigă:

„Brazdă-ngustă şi adâncă, logofete“...

Represiunea este sângeroasă, şi mătuşa Uţupăr, vizionară, strigă boierului Pienaru: „Omoară-ne, ucigaşule!... Acum ne-am răsculat pe negândite. Altă dată o s-o facem cu mai multă chibzuinţă.“ Profetismul mătuşii de la Secara este cam nepotrivit cu condiţia ei. Dacă dăm crezare frazelor de mai jos, ea prezice iminenţa răscoalei şi, minte dialectică, pune izbucnirea ţărănească în relaţie cu mişcarea lui Tudor Vladimirescu. Prea mult, totuşi, pentru posibilităţile ideologice ale mătuşii Uţupăr de la Secara:

„— Să trăim şi noi mai bine... Oamenii tac şi rabdă asuprirea. Dar ei gândesc că odată şi odată o să se nască alt Tudor [...] unul sau mai mulţi, să răscoale satele [...]. O să vie vremea, o să vie...“

În altă parte, prozatorul introduce pe scena ţărănească un socialist, fierarul Iancu Brătescu, care deschide ochii sătenilor asupra evenimentelor. Prozatorul a voit, nu mai încape discuţie, să ilustreze o teză ideologică privitoare la dialectica forţelor sociale. Teza poate fi justă, ilustraţia epică este însă neconvingătoare. În genere, Darie (naratorul) ştie prea mult pentru vârsta şi puterea lui de informare. Într-un cimitir în care sunt îngropaţi soldaţi germani, el citeşte numele de pe cruce şi are reverii istorice suspect de exacte. Cunoaşte mişcarea romantică şi evocă romanele lui Wildenbruch?!... Pentru un copil de ţăran care de-abia ştie să scrie şi să citească atâta cultură uluieşte. S-ar putea zice că meditaţia aparţine prozatorului, om matur, cultivat şi că reveriile din cimitir nu reprezintă decât un inocent transfer de la autor la personaj. Aşa este, desigur, însă, după cea mai elemen-

tară lege estetică, identificarea nu este posibilă în datele propuse de Zaharia Stancu. Oricât de precoce ar fi un băiat de 15 ani, el nu poate formula o teorie filozofică despre naşterea Universului. Astfel de transferuri, neverosimile în cel mai înalt grad, sunt curente în literatura din anii ’60. *Desculţ* nu este străin de asemenea abateri de la principiul elementar al autenticităţii. Multe pagini sunt neconvingătoare şi absurde. Ele coboară valoarea, pe alocuri excepţională, a cărţii.

Desculţ urmăreşte biografia lui Darie şi în alte medii sociale. Plecat din Omida, personajul trece printr-o sumedenie de aventuri până ajunge, cum s-a văzut, la porţile Capitalei. Este, întâi, ucenic tăbăcar la jupân Moţatu, apoi trece la jupân Guşă, şi de aici intră în casa lui Bănică, dar pleacă şi de aici pentru că cele trei fete ale jupânului vin noaptea şi se uşurează în găleata aflată în camera în care doarme Darie. Intrând argat pe moşia ciudatului boier Arghir Arizan, stă aproape de o şatră de ţigani şi, într-o noapte, cunoaşte fiorii imperecherii cu tânăra Zambila. Mai înainte fusese dus de un tăbăcar într-un bordel murdar, se înspăimântase şi fugise. Prozatorul are un ochi atent la asemenea aspecte patibulare. Ochi de pamfletar, excitat şi scârbit de trivialitatea existenţei.

Paginile despre peregrinările lui Darie în vreme de război nu mai au acuitatea şi culoarea dinainte. Prozatorul caută pitorescul în degradarea vieţii de provincie şi, pentru a stârni curiozitatea cititorului, îşi împănează cartea cu inutile episoade. El este cu premeditare şi prea zgomotos tezist. Un plutonier neamţ împuşcă, dement, pe ţăranii care-i ies în cale, popii sunt de o lăcomie incredibilă (un preot nu vrea să dea, în noaptea Învierii, anafură ţăranilor care nu plătesc taxa de un leu; fire demenţială, el înjură şi blestemă într-un chip incredibil de nedemn pentru condiţia lui!) şi, în genere, pictura socială este acum simplistă, trădând o gândire primar maniheistă.

Spaţiul acesta de mizerie întunecată este spart, din loc în loc, de notăţii tulburate de freamătul materiei:

„Cine a spus că noaptea câmpul doarme?

Noaptea, câmpul îşi trăieşte viaţa lui. Şopârle lungi, pământii, lunecă reci printre ierburi. Fiecare vietate pândeşte altă vietate, o adulmecă, o prinde, o înghite... Fiecare fir de iarbă, fiecare fir de grâu, fiecare fir de floarea-soarelui ori de porumb noaptea deschide ochii, priveşte slava... Deschide larg buzele, respiră văzduh... Deschide larg braţele, îmbrăţişează răcoarea udă. Răcoarea e lacrima stelelor.

Noaptea vântul e viu, ca un om, viu ca un şarpe, viu ca un şoim. Noaptea cerul e viu, îl vezi cum se roteşte. Uite!... Aseară Carul Mare era acolo, spre miazănoapte... Acum, când se apropie zorile, Carul Mare şi-a strâmbat oiştea. Iată-l spre miazăzi, deasupra pietroaselor nesfârşiri bulgare.

Noaptea pământul e viu."

Este limpede că, dată fiind formula cărţii, nu trebuie căutate personaje memorabile în *Desculţ.* Există unul singur: masa ţărănească, luminată şi aceasta dintr-o unică direcţie. Zaharia Stancu este, sub acest aspect, un prozator al *gloatei,* ca Rebreanu în *Răscoala,* fără să fie, cu toate acestea, un pictor obiectiv, impersonal al ei. Lipseşte acea notă de gravitate simfonică în mişcarea mulţimii. Zaharia Stancu nu-i un realist în sensul vechi al termenului, e pătimaş subiectiv, n-are răbdare să convingă prin intermediul faptelor, se amestecă în naraţiune şi judecă totul din unghiul unei intolerante morale de clasă.

Psihologia colectivă se traduce în reacţiuni tipice, iar reacţiunile s-au sacralizat în datini. Individul exprimă o minimă nuanţă faţă de tiparul urmat de toţi. El face gesturi previzibile în cutare sau cutare etapă a vieţii. Abaterile sunt rău privite. Femeia care nu face copii, nu iese la câmp şi nu se lasă strivită de pumnii bărbatului este o oaie neagră în turma albă a tradiţiei. Iată de ce nu există în *Desculţ* decât destine reprezentative. Fără analiză, portretul se limitează la consemnarea datelor fizice exterioare. Omul este înalt sau scund, slab sau gras, se uită drept sau cruciş.

În sfera acestei psihologii colective, câteva figuri rămân, totuşi, în minte. Întâi Darie, copilul „răzgâmb şi zănatic“, apoi voluntara mătuşă Uţupăr de la Secara, variantă dunăreană a tipologiei feminine tradiţionale.

Mai complexă psihologic este Costandina, eroina unui episod introdus în ediţia mare (1960) a cărţii şi publicat, apoi, separat, ca o nuvelă de sine stătătoare. Drama ei este drama eternă a ţăranului: pământul. Nouă este strategia pe care o foloseşte pentru a-l căpăta. Sora vitregă de la Saiele apare în familia lui Darie cu trupul mutilat de Digă, bărbatu-său, mânios că rudele de la Omida nu-i dau partea lui de pământ. Ea solicită cu umilinţă o ipotetică zestre de pământ, spre disperarea numeroşilor fraţi şi surori:

„— Pământ? De unde să-ţi dăm pământ? N-avem. N-avem nici noi pentru noi...

— De unde aveţi, de unde n-aveţi, să-mi daţi partea mea. Nu plec de aici până nu-mi daţi partea mea de pământ. Nu plec nici moartă...“

Alungată, bătută, umilită, Costandina cere, cu glas plângăcios, partea ei de pământ. Ion, fratele vitreg, face o glumă sinistră. El manifestă înţelegere pentru soarta Costandinei şi opinează că da, trebuie să i se dea o bucată de pământ. Ideea scoate din sărite pe Evanghelina:

„— Nemernicule! strigă ea. Eşti un nemernic şi un neisprăvit. Totdeauna eşti gata să dai ceva. Dacă nu ţi-ar fi teamă că rămâi cu dosul gol şi râde lumea, ţi-ai da şi izmenele de pe tine.“

Bunătatea lui Ion este însă înşelătoare. El pregăteşte victimei o răzbunare grea. Se duce în arie, ia bulgări de pământ şi-i îndeasă în gura Costandinei. Îi dă, adică, pământul pe care l-a promis în bătaie de joc... Toată scena ar fi sinistră dacă tânăra ţărancă n-ar ascunde, sub o umilinţa extremă, scandaloasă, semnele demnităţii ţărăneşti. Dusă cu forţa la Saiele, ea se întoarce repede arătându-şi gura ştirbită de Digă şi cere în continuare, jălalnic, pământul la care, după legile nescrise ale vieţii ţărăneşti, ar avea dreptul.

Avem toate elementele pentru a spune că Costandina este, ca Ana din *Ion,* tradiţionala victimă între ambiţia brutală a soţului şi îndărătnicia familiei. Însă Costandina este un suflet mai complicat şi umilinţa ei are o notă smerdiakovistă. Ea urmăreşte un scop foarte precis şi, pentru a-l atinge, îşi dezarmează adversarul nu prin forţă, ci prin exacerbarea slăbiciunii ei. Pentru ţăranii din *Desculţ,* această cădere morală este nefirească. Ca să scape de glasul bocitor al Costandinei, familia lui Darie cedează în cele din urmă: îi dă o bucată infimă, neproductivă de pământ, totuşi, îi dă. Victima câştigă şi, intrată în posesiunea pământului, revine la demnitatea obişnuită. Glasul este, acum, aspru, îndârjit, trădând o mare forţa interioară:

„ Mânca-v-ar inima câinii! striga ea. Pentru că m-aţi chinuit până să-mi daţi... partea mea de pământ, mânca-v-ar inima câinii!... Mânca-v-ar inima câinii la toţi! Mi-aţi dat părticica mea de pământ, cu act mi-aţi dat-o, dar m-aţi pus să-mi cheltui bănişorii pe act. Mânca-v-ar inima câinii! Erau bănişorii adunaţi cu spinarea de bărbatu-meu, de Digă. Mânca-v-ar inima câinii...“

De aici se vede că umilinţa nu este decât o armă în mâna orgoliului ţărănesc. Zaharia Stancu, studiind cu mai mare atenţie un caz moral, scrie câteva zeci de pagini excepţionale.

Citit după trei decenii de la apariţie, timp în care proza românească s-a îndepărtat de formula prozei lirice, *Desculţ* rezistă judecăţii critice. Multe pagini sunt, e drept, prăfuite, optica maniheistă a cărţii jenează, consideraţiile sociologice sunt elementare şi dezechilibrează prin abundenţa lor naraţiunea, lipsa de complexitate interioară a ţăranului şi, mai ales, absenţa oricărei note de spiritualitate pot trezi bănuieli asupra viitorului acestei literaturi; însă, în limitele ei, cartea este substanţială, vie. Forţa de a impune o tipologie văzută în determinările ei sociale şi arhetipale nu a diminuat.

Intenţia de a face cronica unui veac, făcând cronica unei vieţi, este limpede la Zaharia Stancu. *Jocul cu moartea* (1962) reia firul

din *Desculţ* şi-l duce, în stil Panait Istrati, în sudul Dunării. Formula picarescă a prozei se lămureşte aici mai bine, deşi, esteticeşte, romanul este mai slab decât altele. Stilul de a nara rămâne acelaşi, inclusiv stilul *flash-back*-ului care, în *Rădăcinile sunt amare* (1958-1959), va transforma memorialistica într-o suită exasperantă de paranteze. *Jocul cu moartea* este o carte despre război, descris nu direct, ci prin ecourile lui. Tema cărţii ar fi descoperirea lumii de către un adolescent curios în nişte vremuri sângeroase. Darie a fost ursit de la naştere, aflăm acum, să ţipe în interiorul lui şi să nu fie auzit în afară, să nu cunoască fericirea, să fie înşelat, dar să ţină mereu ochii deschişi şi să vadă enorm. Toate aceste sugestii apar în literatura lui Stancu sub forma unor comentarii a căror sursă cititorul nu o cunoaşte. O voce dinafară se insinuează în naraţiune şi glosează, ca în teatrul antic, acţiunea de pe scenă. Nu sunt foarte profunde aceste comentarii, dar ele au meritul de a introduce într-o literatură congestionată de evenimente mici dimensiunea mare, relativistă a eternităţii. Aceste suspine lirice, ce trimit la versetele Ecleziastului, în ciuda caracterului violent profan al prozei lui Stancu, sunt repede părăsite. Prozatorul se întoarce la fapte şi faptele vin, unele după altele, într-o inepuizabilă înlănţuire.

Darie, vânzător de ziare în Bucureşti, este arestat de autorităţile militare germane şi băgat într-un vagon cu destinaţia Bitolia. În tren este strânsă pleava oraşului (mediul normal al romanului picaresc): borfaşi, oameni fără căpătâi, trimişi, acum, să sape tranşeele în spatele frontului. Potrivit metodei sale, prozatorul îi pune pe toţi să vorbească, iar când aceştia tac, vorbeşte Darie. Darie se întoarce des cu gândul la Omida, şi unele întâmplări din *Desculţ* (povestea fetei Zarinca şi a turcului Daud, faptele Dioaicăi, vrăjitoarea care a scos ochii sfinţilor din biserică) mai sunt o dată narate, pe scurt.

Sunt multe platitudini şi absurdităţi în *Jocul cu moartea,* însă, în genere, cartea interesează, ca toată literatura lui Zaharia

Stancu, prin mişcarea, senzaţionalul şi culoarea ei. Darie este atacat, în vagon, de Diplomatul, zis Temistocle Filodor, zis şi Zeno Zenon, Serafim, pe adevăratul său nume, pare-se, Cosâmbescu, falsificator de bani şi nene într-o casă de toleranţă de pe Griviţa. Fost consul, Diplomatul are moravuri suspecte (este, probabil, pederast) şi ura lui faţă de Darie, numit şi Scaurus, are şi raţiuni mai obscure. Darie se apără cu cuţitul şi reuşeşte să scape nevătămat, corporal şi moral, dintr-o lungă serie de primejdii: vagonul în care sunt închişi prizonierii ia foc, în Serbia trenul este bombardat, apoi, evadând, Darie şi Diplomatul sunt prinşi de greci, de cuţovlahi etc. Înfometaţi, ei mestecă iarbă şi prind un arici şi-l frig. Scăldându-se în râu, sunt surprinşi de doi clefţi şi rămân fără haine. Două grecoaice miloase îi salvează, îi primesc în casă, îi ospătează şi-i lasă să se bucure noaptea de bunurile lor. Ca răsplată, Diplomatul le fură, la plecare, o mahmudea. Prinşi de cuţovlahi, evadaţii cunosc obiceiurile unui neam războinic, asistă la o execuţie, o înmormântare şi la o naştere simbolică. Şi cum zănaticul Darie are cunoştinţe peste tot, întâlneşte aici pe băiatul lui bei Gheorghe, fost pândar la boier Arizan, şi deapănă împreună amintiri despre viaţa de la conac.

Cartea se încheie cu întoarcerea cuplului la Bucureşti şi arestarea Diplomatului, a cărui biografie rămâne, astfel, nelămurită până la capăt. Prozatorul, care nu cultivă niciodată misterul, nu dezvăluie în acest caz adevărata identitate a personajului. Ceva rămâne ascuns în biografia lui, ca şi viciul aberant pe care autorul (sincer, de obicei, până la brutalitate cu personajele sale) se fereşte să-l numească pe faţă.

Războiul real din *Jocul cu moartea* este, în planul simbolic al cărţii, şi războiul unui tânăr cu împrejurările vieţii. Există mai multe întrupări epice ale acestui simbol. Darie se luptă cu un şarpe şi scapă de el numai datorită agilităţii. Acelaşi Darie observă apoi bătălia dintre două armate de furnici şi nu-şi ascunde gândul că aceeaşi lege acţionează şi în viaţa indivizilor. Însă gândul nu este

dus mai departe, filozofia cărţii iese din fapte, iar faptele arată ceea ce s-a văzut mai sus. Personajele n-au o autenticitate structurală şi, din această pricină, actele şi vorbele lor par uneori neverosimile. Diplomatul este un escroc de clasă mare (consul, falsificator de bani etc.), o variantă a lui Gore Pirgu, şi dispreţul lui cinic faţă de oameni (poate real, în orice caz posibil sub latura morală) ar avea nevoie de o complexitate morală mai mare din care nu pot lipsi ipocrizia şi inteligenţa. Diplomatul spune însă de la obraz că el „dispreţuieşte oamenii pentru că muncesc, pentru că se supun legilor". În lipsa ironiei, aceste vorbe sună fals, neîndemânatic şi, prea obstinate în rău, sunt lipsite de gravitate. Ironia luminează şi face suportabilă, de regulă, literatura picarescă. Zaharia Stancu n-o are sau n-o foloseşte totdeauna şi, din această cauză, în întunericul multor întâmplări nu se zăreşte nici o adâncime.

Explicaţia ce s-a adus că războiul face posibil orice nu se poate accepta, pentru că în *Jocul cu moartea* nu dezordinea fragmentelor epice este în discuţie, ci autenticitatea lor estetică. Meritul romanului nu constă nici în aspectul documentar (cum s-a zis). Alte scrieri sunt mai bine informate şi aduc dovezi mai pregnante despre război. Meritul cărţii lui Stancu stă în sugestia unei legături misterioase dintre inocenţă şi viciu. Darie şi Diplomatul formează un cuplu moralmente imposibil. Ceea ce îi uneşte ca un lanţ este ura. Pentru a supravieţui, ei trebuie, totuşi, să meargă împreună. Istoria acestei legături este bine făcută în roman: încercări de suprimare, momente de tandreţe, solidaritate în suferinţă şi confuzie morală — iată ce sugerează epica precipitată, descusută, a lui Zaharia Stancu.

* * *

Pădurea nebună (1963) a fost socotită de toţi cartea cea mai bună, după *Desculţ*, a lui Zaharia Stancu. Până la un punct aşa şi este. Compoziţia mai strânsă, stilul mai supravegheat, observaţia

mai bună a vieţii morale dau paginilor coerenţă şi substanţă. Există şi o restrângere a spaţiului epic (târgul Ruşii-de-Vede îndată după primul război mondial) şi, fatal, o concentrare a evocării. Văzând mai puţine lucruri în desfăşurarea lor orizontală, ochiul vede mai mult în adâncime. Două sute de pagini din roman apăruseră, mai întâi, în *Rădăcinile sunt amare* (vol. II, 1958, p. l -174) şi în ele sunt concentrate toate elementele principale ale viitoarei naraţiuni. Prozatorul a mai adăugat pe atâta şi a făcut o carte nouă, unitară, mai densă în toate privinţele. Insistenţa în caricatură a dus gândul criticii la I. L. Caragiale şi la *Capriciile* lui Goya (N. Manolescu), alternanţa de stiluri a făcut să se vorbească de o structură clasică „îmbibată de romantism" (Paul Georgescu), în fine, varietatea experienţelor prin care trece eroul îndreptăţeşte pe S. Damian să descopere în *Pădurea nebună* proiectul unei iniţieri. Iniţiere în ce? În viaţă, desigur. Un roman iniţiatic *Pădurea nebună* totuşi nu este, lipsind simbolurile mari, ascunse, înscrise într-un scenariu. Cartea are ambiţii mai modeste şi trădează, prin stil, o înseninare a spiritului creator. Materia epică este, în continuare, dură şi asupra ei se fixează aceeaşi privire „poncişă", rea, însă privirea nu rămâne imobilă.

Cartea începe cu un refuz („Unchiul Tone se uită ponciş la mine"), dându-ne de la început sugestia că Darie, eroul, nu va rămâne nici în acest loc. Destinul lui este să peregrineze, cum şi spune undeva: „Nu pot sta mult într-un loc. Se pare că sunt ursit să nu-mi găsesc niciodată rostul, nici astâmpărul. Să umblu mereu prin lume... Să umblu... Să umblu..."

Refuzul unchiului Tone de a-l primi pe Darie anunţă, aşadar, imposibilitatea eroului de a intra şi de a se fixa în noua aşezare. „Câinoşenia" unchiului este un semn şi, în curând, semnele se vor înmulţi. Darie întâlneşte o lume mucegăită şi mediocră, un univers ostil, „cu lâncezeala lui de smârc", din care se va grăbi să fugă. Ca toate celelalte, cartea se încheie cu o plecare (spre Bucureşti), după ce se deschisese, ca în romanul realist din secolul

al XIX-lea, cu momentul pătrunderii eroului pe poarta unui târg de provincie.

Pădurea nebună este, întâi, un roman de moravuri provinciale. Elementele prozei lui Sadoveanu, Cezar Petrescu şi a tuturor nuveliştilor de la începutul secolului reapar aici, într-o transcriere mai crudă, fără poezie. Unchiul Tone este zgârcit şi alungă neamurile. Avocatul Olimpiu Chelu s-a căsătorit cu fiica unui negustor bogat şi nu-şi primeşte în casă tatăl, om simplu şi bun. Zoie Popazu a fost căsătorită fără voia ei cu Pandele, amantul mamei sale. Domnişoarele Vurtujeanu au rămas nemăritate, stau toată ziua pe banca din faţa casei şi privesc uliţa prăfoasă, aşteptând nu se ştie ce. Dobrică Tunsu, fost ucenic tăbăcar, a ajuns patron şi bate, la rândul lui, pe noii ucenici. Instituţiile importante ale târgului sunt: cârciuma, cafeneaua, bordelul şi şcoala. Darie trece prin toate. Mediul şcolar este de o mediocritate aberantă. Un profesor, Timon, trăieşte cu elevele şi face politică în stilul eroilor caragialeşti. Un altul, Turtulă, este grosolan şi prost. El sfătuieşte pe Darie, care dă semne de vocaţie literară, „să se facă mai bine căcănar decât scriitor“.

Un simbol al locului este „landra de câini“. Câinii ies mereu în calea lui Darie şi, dacă am face o statistică, am vedea că proza lui Stancu este străbătută de un număr mare de cârduri de câini înfometaţi şi murdari. Iată o singură imagine: „Văzui câinii. Erau o adevărată landră. Se băteau între ei pe rămăşiţele unui hoit de vită...“

Viaţa politică nu este ignorată şi, cum provincia a oferit totdeauna modele de caricatură în această privinţă, Zaharia Stancu îmbogăţeşte tipologia tradiţională cu câteva desene tenebroase: Stelian Paleacu, Lăpturel etc. Cartea nu este prea originală la acest capitol. Neverosimilă este în *Pădurea nebună* imaginea grevei generale din 1920. Este puţin probabil să fi existat în târgul uitat din câmpie o conştiinţă revoluţionară atât de vie şi posibilitatea unei acţiuni de gherilă urbană. Prozatorul forţează istoria şi construieşte cu obstinaţie într-o schemă ideologică falsă. Aceste

aspecte sunt însă izolate şi nu ocupă prea mare loc în carte. Importante şi substanţiale, ca literatură, sunt experienţele lui Darie, adolescent acum. Devenit şcolar, el este primit în familia Arpaş, care duce o existenţă semirurală. Filipaş, unul dintre copii, este ciung, bea zdravăn şi bate bordelurile din oraş. O fată, Despa, este rea şi terorizează pe Darie, primit în casă s-o mediteze. Despa este sedusă de craiul profesor Timon şi, în perspectiva de a deveni mamă, îşi dă foc. La şcoală, Darie cunoaşte pe Valentina Bulgun, slujnică în casa cu fete a Aspaziei Harnik, şi are cu ea un început de idilă, încheiat din cauza nehotărârii eroului. Episodul plimbării în pădure şi duplicitatea fetei în urma încercării de violentare a ei de către nişte ţigani este memorabil. În genere, notaţiile epice, atingând această sferă morală, au o mai mare consistenţă. Însă momentul epic cel mai puternic este acela al morţii unchiului Tone. Zaharia Stancu atinge, aici, o coardă gravă şi mâna nu-i tremură. Reintră în scenă teribila bunică de la Cârlomanu, care ameninţă pe muribund cu ciomagul:

„— Tone! Ce e cu tine, mă băiatule? Te ştiam om în toată firea! Ce-ţi veni să te iei după vise şi să ne-mpuiezi capul cu ele? Nu ţi-e ruşine obrazului? Pun ciomagul pe tine dacă mai spui prostii în faţa copiilor!“

Când, totuşi, unchiul Tone moare şi neamurile îl plâng, bunica, împăcată cu fatalitatea, curmă cu brutalitate inutila jeluire:

„— Gata! Nu vă mai pişaţi ochii şi nu mai zbieraţi ca nişte măgăriţe, că mi s-a făcut lehamite de atâtea vaiete, iar pe deasupra mi-aţi mai asurzit şi urechile!“

În orăşelul muced, cu moravuri proaste, bunica de la Cârlomanu reprezintă prin vitalitatea ei semnul altei lumi, mai aspre, dar mai drepte. Nu este singurul în roman. Evenimentele se desfăşoară, în fapt, în umbra unui mare simbol: *deliormanul,* pădurea nebună, locul unde altădată foiau în libertate vieţuitoarele sălbatice şi hoţii. La lumina acestei existenţe pierdute, târgul pare un mediocru furnicar. Prozatorul introduce această soluţie ima-

ginară, voind să sugereze o alternanţă, un contrast. Tehnică romantică răspândită.

În acelaşi fel trebuie să citim şi episodul *Uruma:* o poveste de dragoste petrecută în altă „pădure nebună" — stepa dobrogeană, unde întâmplările par încă semnele destinului. Astfel judecă Uruma, fiica tătarului Selim Reşit, venirea lui Darie la Sorg. Pe Lenk l-ar fi adus marea, în întâmpinarea visului ei, deşi Darie este om de câmp, şchiop şi ajunge la Sorg mânat de foamete. Povestirea, în sine, este bine construită şi are acel aer superb romantic pe care îl ştim din literatura secolului trecut. Exotismul este în nota Chateaubriand şi a tuturor prozatorilor lirici de după el. Uruma are faţa de culoarea lunii şi conduce nebuneşte herghelia de cai călărind pe armăsarul Hasan. Simţurile ei sunt sălbatice, şi morala se întemeiază pe libertatea lor. Iubeşte viforos pe Lenk (Darie), iar când „câinele necredincios" dă semne că vrea să plece, Uruma înfige furca în pântecele armăsarului Hasan. „Transfer" de obiect erotic ce cade sub incidenţa psihanalizei.

Mediile balcanice pestriţe atrag în chip special pe Zaharia Stancu şi, după ce vorbeşte în mai multe rânduri de turci, greci, bulgari, el înfăţişează în *Pădurea nebună* scene din viaţa tătarilor şi a găgăuţilor din Dobrogea. Băieţii ajunşi la pubertate sunt supuşi unei operaţii dificile (tăierea cu „trestia"), după care ei se pot socoti bărbaţi. Într-un sat de găgăuţi, un preot, Tripon, fost ocnaş, bea de stinge şi pune la cale furtul turmelor. Femeile, bolnave de sifilis, n-au ruşine şi trag de mânecă pe cine întâlnesc în cale. În *Florile pământului,* Stancu prezentase viaţa erotică a unei şatre, în *Şatra* (1968) descrie mai documentat (pe 600 de pagini) exodul şi destrămarea unui trib de ţigani nomazi în timpul războiului. Ochiul prozatorului nu caută atât detaliul etnografic, cât violenţa pasiunilor.

În *Pădurea nebună* există mai multă „psihologie" (chiar dacă psihologia este elementară) decât în alte cărţi, iar tipologia ei e mai bine diferenţiată şi mai bine fixată pe pânza epocii.



Biografia lui Darie continuă în *Rădăcinile sunt amare,* un ciclu epic ambiţios, din care prozatorul n-a publicat decât primele cinci tomuri (1958-1959). Ideea de a face o cronică a veacului XX se vede limpede. Cronica începe, aici, dinspre prezent (1946) spre trecut (primul război mondial). Zaharia Stancu nu mai respectă nici o tehnică epică. Formula memorialistică (folosită întâi în *Zile de lagăr)* îngăduie totul: cronică politică, pamflet, poem, invenţie epică, jurnal în interiorul altui jurnal etc. Istoria este amestecată cu ficţiunea, naraţiunea este sistematic „spartă“ pentru a face loc unui şir de paranteze. Nu există în *Rădăcinile sunt amare* o cronologie obiectivă a evenimentelor. Un episod se petrece în 1946, cel următor în 1922. Există o cronologie a memoriei, cu salturi uriaşe, suspansuri, reveniri, repetiţii, totul într-un ritm nebunesc şi haotic. Romanul, cu o compoziţie apocaliptică, este, evident, un eşec, dar el trebuie analizat ca documentul unei curioase rătăciri scriitoriceşti.

În această magmă informă, Zaharia Stancu a voit, mai târziu, să pună oarecare ordine. Aproape 200 de pagini din volumul al II-lea au intrat, s-a văzut, în *Pădurea nebună.* Alte episoade privitoare la cronica alegerilor din 1946 şi la viaţa politică şi literară interbelică formează, într-o transcriere nouă, cu unele suprimări şi adaosuri, substanţa romanului în trei volume *Vântul şi ploaia* (1969). Din planul reprodus pe coperta interioară a cărţii deducem că prozatorul intenţiona să publice, separat, episodul Alion Drugan — Tia Cudalbu sub forma unui roman poliţist: *Actriţa, Bancherul şi câţiva oameni simpli.* Proiectul epic nu se opreşte aici...

Dintr-o pagină din *Vântul şi ploaia* deducem că Zaharia Stancu a voit să facă mai mult memorialistică romanţată decât să scrie un roman propriu-zis. Aşa se explică de ce oameni politici ca Iuliu Maniu, Ion Mihalache, regele Carol al II-lea etc. intră, în carte, alături de personaje inventate: Ţigănuş, Licu Oroş, fraţii Gânju

etc. Modul acesta de a amesteca istoria cu imaginaţia epică fusese folosit de Constantin Stere în ultimele volume din ciclul *În preajma revoluţiei.* El poate fi citat ca un posibil model pentru Zaharia Stancu.

În fapt, există în *Rădăcinile sunt amare* trei rânduri de personaje: personaje fictive, indivizi cu o stare civilă precisă ascunşi sub nume transparente (Norocel Tăunosu, poetul Radu Ghindă, Bordea, caricaturistul Raţă etc.) şi, în fine, oameni politici şi gazetari citaţi în această memorialistică inconsecventă cu adevăratul lor nume. Cartea începe la Omida, unde, bătrân şi bolnav, Darie-naratorul revede lumea din *Desculţ* ce se pregăteşte să moară. O anticipare a tulburătorului prohod din *Ce mult te-am iubit.* La Omida, Darie reîntâlneşte pe Filimona, o veche iubire, pe Veve Chiorul şi nenumăraţii fii şi nepoţi ai verilor din *Desculţ*.

Elegie, poezie a timpului, sentimentul trecerii... Până aici ne aflăm încă în spaţiul epic din *Desculţ,* însoţiţi de o mai puternică meditaţie tristă. Tatăl lui Darie moare şi meditaţia devine mai neagră. De aici, acţiunea se mută în sudul Moldovei, la Teliu, unde naratorul, candidat democrat, ajunge în vederea propagandei electorale. Urmează cronica luptelor politice din primii ani de după cel de al doilea război mondial, însă cronica, superficială, împovărată de toate clişeele prozei din epocă, nu se opreşte aici. Coboară spre *rădăcini,* şi rădăcinile duc la Satu-Mare, la Palatul Regal, în cafenelele bucureştene din deceniile interbelice, în satul tătărăsc Sorg din Dobrogea etc. Romanul devine un polip uriaş, întins pe 2.100 de pagini şi cu aproximativ 500 de personaje (la sfârşitul volumului al IV-lea există un glosar unde sunt citate cam atâtea nume). O acţiune vastă, faraonică de *asumare a istoriei,* din păcate fără interes literar în cea mai mare parte, de o inautenticitate estetică cum rareori s-a putut vedea în opera unui scriitor important.

Dar, lăsând judecata critică deoparte, să vedem planul acestei costisitoare construcţii. Există mai multe fire (şi, deci, mai multe

posibile romane) în acest labirint. O cronică, întâi, a evenimentelor din 1946. O cronică, apoi, teribilă a detenţiunii lui Licu Oroş şi a grupului de comunişti de la Satu-Mare. Urmează fragmente din „jurnalul secret“ al lui Darie, completat cu o vastă cronică a vieţii politice şi culturale între 1920 şi 1940. Paralel, se desfăşoară un roman al Rafirei, ţăranca dârză din Condorul Maramureşului, plecată la Satu-Mare şi Bucureşti în căutarea fiului arestat, Licu Oroş; critica simpatetică a apropiat-o de Vitoria Lipan. În fine, un roman detaşabil, palpitant pe alocuri, începe în volumul al IV-lea al acestei neîncheiate *saga:* romanul bancherului Drugan şi al actriţei Tia Cudalbu.

Legătura dintre galeriile acestui amplu şi întortocheat edificiu o face Darie. El vorbeşte aici mai puţin despre sine, pentru a face loc evenimentelor. Perpessicius crede că *Rădăcinile* ating o „înaltă ţinută literară“ şi reprezintă „una din marile victorii ale romanului nostru contemporan“ (*Menţiuni de istorie literară şi folclor,* E.P. L., 1961).

Să fie, oare, aşa? Să vedem ce spune romanul. La Teliu, au loc confruntări dure. O bandă de bogătani şi legionari, în frunte cu Bosancă, fraţii Cioranu şi Cosâmbescu, atacă grupul comuniştilor, format din Licu Oroş, Clemente Ţigănuş, fraţii Gânju şi naratorul — candidatul blocului democrat. Se folosesc pistoale, puşti, grenade. Ţigănuş este rănit şi un medic duşman îi amputează, fără să fi fost nevoie, piciorul. Prefectul Buşulenga unelteşte, Mosorel Bărbuţă, venind de la centru, este o unealta primejdioasă. La Teliu se întâmplă şi altceva: *un carnaval al coincidenţelor.* Darie întâlneşte aici pe Zambila, pe care o iubise, cu câteva decenii în urmă, în câmpia Dunării. Sub chipul unui călugăr descoperă pe inginerul Cosâmbescu, nu altul decât fiul Diplomatului din *Jocul cu moartea.* Tot aici vede pe Roza, pe care acelaşi Darie o iubise, ca adolescent, la Omida. Roza este doctoriţă şi a fost închisă la Buchenwald. În calea lui iese şi cocoşata domnişoară Ţeţea, Angheliu, fiica politicianului Angheliu. În altă parte, Darie întâlneşte un tânăr tătar, Lenk, care nu este altcineva decât fructul

iubirii lui cu Uruma. Proza bate spre melodramă. Întâlniri afective, plăcute sau neplăcute, însă nici una nu este semnificativă din punct de vedere epic, ca întreaga cronică, dealtfel, a evenimentelor din 1945-1946.

Deplasându-ne la Satu-Mare, în perioada antebelică, dăm peste evenimente şi mai crude. Prozatorul face, în acelaşi stil brutal sociologic, o dare de seamă a lor. În închisoare, comuniştii Licu Oroş, Marişca Balint, Ştefana sunt schingiuiţi de nişte scelerați cu nume de spaimă: Grunz, Orbescu, Găman, Landră, Pocal etc. Prizonierii sunt bătuţi cu bastonul peste mădulare, călcaţi în picioare cu bocancii, atacaţi cu câinii special dresaţi, spânzuraţi de picioare, femeile sunt atacate şi altfel şi, unele dintre ele, împotrivindu-se, mor etc. *Rădăcinile sunt amare* oferă, în acest fel, o antologie de torţionari perverşi, dar, din păcate, tipologia se dizolvă într-o satiră fără noimă.

Sunt şi alte exemple de decădere. Un popa Cori atacă servitoarele şi, cum o femeie bătrână şi fără picioare, îi rezistă, popa cade în genunchi în faţa uşii şi spune, noaptea, toate rugăciunile pe care le ştie. Velica, infirma, se îndură de preotul hârbar şi-i dă drumul în pat. Mamiţa, fostă prostituată şi patroană de prostituate, putredă de bani, este cerută în căsătorie de inspectorul Grunz, pe care, după oarecare vreme, îl părăseşte pentru adjunctul lui, Orbescu. Portretele, de un grotesc lipsit de fineţea creaţiei, nu pot fi reţinute. În aceste notaţii dezordonate intervine şi curioasa pasiune a prozatorului pentru ceea ce Perpessicius numeşte genul „fabulistic". Este vorba de pseudomonologul interior care constă în atribuirea de gânduri unui obiect exterior. Monologul se transformă atunci într-un dialog nefiresc, lung şi plictisitor. Licu Oroş discută în celulă, pe zeci de pagini, cu Burticosul (un păianjen inteligent şi complice), Darie conversează cu un căluţ, apoi cu marea, şi conversaţia (confesiunea) este, în general, fără rost.

Mai vie şi — până la un punct — mai autentică este cronica politică şi literară bucureşteană. Aici cartea adoptă pe faţă formula

memorialistică: întâmplări din gazetărie, evenimente politice cunoscute, intimităţi din viaţa oamenilor politici sunt relatate în stil repede de articol. Unele fapte sunt cunoscute şi din alte scrieri despre epocă. Cinicul mecena Bogdan-Piteşti reapare, în *Rădăcini,* sub numele de Bordea. Anecdota cu bijuteriile a mai fost de câteva ori povestită. Poetul Coresi, care oficiază cu solemnitate într-o încăpere sărăcăcioasă şi împarte pietre (fals) preţioase, nu poate fi decât Macedonski.

Din cronica încărcată a vieţii literare reţinem câteva destine. Norocel Tăunosu, poet, atacă pe politicieni, apoi ajunge ministru şi este destituit de monarh în urma unui scandal. Un prozator, Schimbaşu, are o limbă otrăvită. Un filozof cu vederi de dreapta, Balbus Mierlă, întocmeşte liste negre de intelectuali ce trebuie executaţi. O faună detestabilă, o viaţă intelectuală precară, sub limite admise, figuri tenebroase de mercenari ai condeiului, trec prin aceste pamflete deghizate. Curiozitatea faţă de ele este, esteticeşte, minimă.

Mai interesant este în *Rădăcinile sunt amare* romanul senzaţional al morţii Tiei Cudalbu. Faptele se leagă mai bine, dincolo de romanul poliţist se distinge un roman de moravuri, nu foarte bun, dar interesant. Romanul nu este încheiat, asasinul actriţei Cudalbu nu este cunoscut. Bancherul Alion Drugan este vinovat sau este o victimă a camarilei regale? Mister... Zaharia Stancu dovedeşte că ştie să construiască o intrigă şi s-o conducă satisfăcător epic. Reţinem şi un personaj cu o identitate literară mai precisă: arhivarul Eulampie, colecţionar de documente compromiţătoare, minte speculativă şi bun psiholog. Nici această parte nu este scutită de sincerităţi absurde (ministrul justiţiei mărturiseşte public că rolul lui este să lingă scuipatul regal!), neverosimile şi nejustificate în nici un chip.

Rădăcinile sunt amare reprezintă punctul cel mai de jos pe care îl atinge literatura lui Zaharia Stancu. Din el se salvează doar câteva fragmente. Reluată, parţial, în *Vântul şi ploaia* (1969), cartea rămâne, în ciuda a ceea ce a spus critica, neizbutită.

* * *

Însă Zaharia Stancu îşi pregătea altfel sfârşitul carierei lui epice. Ciclul *Desculţ* se încheie cu o carte tulburătoare: *Ce mult te-am iubit* (1968). În ea, prozatorul arată cea mai mare libertate în modul de a organiza materia epică. O mare libertate, dar şi o conştiinţă estetică mai fermă. Nici o preocupare de regie, de studiu nu se observă aici. Totul se ordonează după capriciile memoriei afective. Personajele apar o dată sau de mai multe ori pe scenă, în chip neprevăzut, şi dispar înainte de a prinde cititorul de veste şi de a şti ceva despre psihologia lor. Nu se vede, e adevărat, interesul pentru artă, dar, ce curios, arta se simte mai puternic decât oriunde în aceste pagini scrise sub teroarea ideii de moarte.

S-a spus că *Ce mult te-am iubit* e un „bocet metafizic“ şi un „poem al înmormântării“. Formula dintâi e mai apropiată de esenţa cărţii, deşi termenul *metafizic* vine în contradicţie cu ceea ce se ştie despre spiritul eminamente realist, obsedat de eveniment, al prozatorului. Mai simplu spus, *Ce mult te-am iubit* e un poem despre moarte şi despre viaţă, tratat în maniera liberă a unui jurnal. Jurnalul, mai întâi, al unei obsesii şi, în acelaşi timp, jurnalul unor destine, cunoscute din literatura anterioară a autorului. Nu s-a observat această implicaţie a cărţii: *Ce mult te-am iubit* prezintă asfinţitul lumii din *Desculţ*. Zaharia Stancu descrie o umanitate sub toate formele de existenţă, şi dacă *Desculţ* înregistrează momentul vitalităţii ei maxime, *Ce mult te-am iubit* notează momentul declinului. Accentul iritat de acolo lasă loc, aici, expresiei elegiace, meditaţiei. Cartea este de două ori tristă: o dată pentru că e scrisă sub semnul spaimei de moarte, iar a doua oară deoarece nu cruţă memoria noastră de lectori. Copiii inventivi, îndrăzneţi şi orgolioşi din *Desculţ* trăiesc în *Ce mult te-am iubit* un amurg fără glorie. Moartea aruncă asupra acestei lumi de fraţi, surori, mătuşi, unchi, veri o lumină necruţătoare. Cel ce evocă e tot atât de neştiutor şi de speriat ca şi personajele în lumea

cărora, pentru o clipă, a revenit. Ceva e dincolo de noi toţi, de lucruri şi de fiinţe, autori şi personaje, o forţă obscură ne poartă şi ne hotărăşte destinul.

Naratorul asistă la înmormântarea mamei şi certitudinile, valorile lui se clatină. Simte că nu mai ştie, nu mai înţelege nimic. Între el, intelectual trecut prin multe, cititor de cărţi de înţelepciune, şi bătrână ţărancă ce îşi plânge morţii şi le trimite mesaje, făcându-le o documentată dare de seamă despre ceea ce s-a mai întâmplat pe pământ, nu e nici o deosebire:

„— Şi tot citind ai aflat tu ce este viaţa şi ce este moartea?

— Nu, n-am aflat.

— Atunci, tot ce-ai citit, ai citit degeaba.“

Omul învăţat nu are cum se apăra de astfel de reproşuri naive, pentru că nici el nu găseşte o explicaţie liniştitoare în privinţa morţii. Teroarea neantului e poate la el mai puternică, şi un semn de fineţe şi profunzime în *Ce mult te-am iubit* e că sugerează cu discreţie neputinţa spiritului cultivat de a privi cu linişte procesele ce par fireşti omului simplu.

Mai este ceva de observat în cartea lui Zaharia Stancu: capacitatea de a reda aforismelor banale dramatismul lor real. O propoziţie ca aceasta: „pentru fiecare om vine o zi când îi sună clopotul“ e, în limbajul comun, şi într-un regim normal de sensibilitate, o veselă platitudine. Sub tensiunea naraţiunii, astfel de formule oraculare îşi recapătă sensul lor iniţial. La tot pasul în cartea lui Zaharia Stancu, ele au şi rostul de a fixa o anumită etică a fatalităţii ţărăneşti în faţa morţii. Moartea provoacă, paradoxal, în afara unui sentiment firesc de nelinişte — pe o gamă întinsă, de la resemnare la teroare — şi un fel de revanşă disperată a vieţii. Cei ce asistă la înmormântarea mamei simt, deodată, o mare poftă de a bea şi de a mânca. Cumnatul Sământă cară neîncetat damigene de vin de la cârciumarul Buciuc, Elisabeta şi Evanghelina aştern mai multe rânduri de mese, fraţii şi cumnaţii, mătuşile, unchii şi nepoţii au un apetit greu de satisfăcut. Gemenii

Costandinei, piticii, beau haiduceşte, iar vitala mătuşă Uţupăr de la Secara rezumă această trecere rapidă de la o stare la alta prin aforismul: „Morţii cu morţii şi viii cu viii“, sau, cu o nuanţă epicureică mai pronunţată: „Azi eşti, mâine nu eşti“.

Femeile îşi bocesc morţii, apoi îndată ce se întorc la casele lor, îi uită. Spiritul ironic ţărănesc e neiertător şi în astfel de situaţii. Când sora de lingură de la Saiele, Costandina, boceşte fără rost, mult şi strident, tatăl intervine şi o sancţionează pe loc:

„— Ei, nu mai face atâta tărăboi, Costandino, o să te descurci tu, eşti descurcăreaţă, totdeauna te-ai priceput să te descurci.“

Bocitoarea stridentă stăruie şi, ieşindu-şi din fire, tatăl ameninţă:

„— Du-te — spune el cuiva — du-te şi spune-i Costandinei să tacă şi că, dacă nu tace, viu eu acolo şi-o omor pe loc. O omor şi-o-ngrop mâine, odată cu maică-ta.“

Când, tot aşa, o femeie o ia razna, trimiţând prin răposată mai multe mesaje dincolo, în lumea celor drepţi, intervine, iarăşi, bunul-simţ şi restabileşte proporţiile: „Prostii! Ce-o să-i spună răposata lui Florică? Parcă el nu ştie câţi copii a lăsat în urmă? Ştie. Morţii ştiu tot despre noi, numai noi nu ştim nimic despre morţi. Nimic... nimic...“

Zaharia Stancu a scris, astfel, jurnalul unei obsesii, punându-şi, cu o sinceritate absolută şi fără nici o preocupare de literatură, câteva întrebări fundamentale: ce e viaţa, ce sunt uitarea, norocul, destinul, ce e, în fine, moartea, de unde venim şi unde ne ducem?!... Întrebări, fireşte, naive, dar cu ce senzaţie extraordinară de profunzime şi de suferinţă! „Nimeni — îi spune autorului cineva — nu ştie unde am fost înainte de a veni pe pământ, Zăricuţă, însă ştim că trăim un timp, pe urmă murim şi după ce murim suntem duşi la cimitir şi îngropaţi...“

Ce mult te-am iubit e o elegie pură şi înaltă în mijlocul unei păduri prolifice de surori, mătuşi şi unchi ce privesc fără teroare destinul existenţei lor. Mai mult decât oricare altă scriere a lui

Zaharia Stancu, *Ce mult te-am iubit* e cartea lui Darie, un Darie elegiac şi meditativ, trăindu-şi până la deznădejde şi teroare obsesiile.

* * *

Tema morţii este reluată în *Şatra* (1968), un roman independent de ciclul *Desculţ*, singura operă de ficţiune pură a lui Zaharia Stancu. Nu mai este vorba aici de Omida şi de Darie, ci de o altă lume, care a mai intrat în literatura noastră sub înfăţişări mai totdeauna satirice. Zaharia Stancu scrie o naraţiune tragică şi, prin anumite elemente, o naraţiune iniţiatică. Nu este vorba numai de iniţierea în viaţa unei mici comunităţi ce trăieşte după alte legi decât indivizii comuni, ci de *o iniţiere în moarte.* Trecerea „dincolo“ de Fluviu are, prin numărul mare de semne premonitorii, valoarea mitologicei treceri a râului Stix. Asta dacă dăm faptelor o demnitate şi o măreţie epopeică. În *Şatra,* faptele sunt însă mai modeste. Ele ajung, adesea, în marginea grotescului, dar prozatorul nu stăruie în această direcţie: sensul general al naraţiunii este grav, dramatic.

Şatra este istoria unei deportări spre răsărit şi a degradării unor legi străvechi de existenţă. O lamentaţie lungă, ca şi *Ce mult te-am iubit,* şi o meditaţie despre moarte, dar într-o formă indirectă. În cărţile anterioare, Zaharia Stancu privea pitorescul, exoticul *din afară.* Acum se instalează *în interiorul* lui şi construieşte o povestire verosimilă, de o aspră poezie. Şatra lui Him-başa are legi statornicite de mult şi existenţa ei depinde de respectarea acestor legi. Oamenii fură, se ceartă, se bat, uneori se omoară între ei, dar respectă autoritatea legii, reprezentată de bulibaşa Him. Războiul distruge însă aceste relaţii. Şatra lui Him primeşte ordin să meargă spre răsărit şi să se aşeze *dincolo* de fluviu, în locuri necunoscute. Epopeea acestei migraţiuni forţate constituie substanţa romanului. Formal, viaţa şatrei curge normal. Lisandrei, nevasta lui Goşu, îi place de flăcăul Ariston şi, păcătuind, este bătută

cu biciul în faţa tuturor. Femeia este străină de şatră, a fost cumpărată pe bani grei dintr-o comunitate vecină. Goşu are drept de viaţă şi de moarte asupra ei, însă Lisandra nu respectă legile morale ale şatrei. Este primul semn de rebeliune. Ea aduce justificarea pasiunii: „Nu sunt eu vinovată [...]. Vinovată e dragostea. Dragostea m-a aprins, m-a zăpăcit, m-a orbit şi m-a aruncat în braţele lui Ariston."

Însă justificarea nu este primită. Ea primejduieşte structura şatrei. Înţeleapta Oarba, nevasta lui Him-bulibaşa, apără tradiţia, şi tradiţia cere înăbuşirea pasiunilor nelegiuite:

„Este adevărat că străvechile noastre legi sunt aspre. Şi tot atât de adevărat este că grozav de aspre sunt şi străvechile noastre obiceiuri. Dar noi nu ne putem lepăda nici de unele, nici de altele, fără să ne pască primejdia pieirii."

Pasiunea nu cedează însă în faţa raţiunii, şi Lisandra urmează să fie câştigată, cavalereşte, de candidatul cel mai puternic. Goşu şi Ariston se bat cu harapnicele, se bat cu pumnii, cu cuţitele, Goşu scoate un ochi lui Ariston, Ariston face antrenament lovind cu biciul un sac plin cu paie etc. Istoria acestei violente dragoste va colora istoria tragică a şatrei. Este unul din semnele dezagregării ei interioare. Altele vin dinafară. Him porneşte spre răsărit şi, în drum, sunt surprinşi de bombardament. O femeie tânără, Zara, moare odată cu copilul pe care îl naşte. Alt copil, Baru, intră cu burta într-un par şi, pentru a-i face agonia suportabilă, „oamenii oacheşi" (este denumirea pe care autorul o dă indivizilor din şatră) îl îmbată cu rachiu. Întâlnind o coloană de soldaţi străini (prozatorul nu-i numeşte nici pe aceştia), femeile din şatră sunt ameninţate să fie violate, însă ele, la îndemnul unei bătrâne, se apără în chip barbar: ies în faţă, îşi dezgolesc spatele şi fac indecenţe în faţa soldaţilor care, scârbiţi, fug. În apropierea unui oraş, câinii se adună în haită, latră, sar în faţa cailor, voind, astfel, să avertizeze pe Him de o primejdie. Apar şi nişte muşte mari şi

agresive, lui Alimut, feciorul cel mic al lui Him, un guşter îi trece peste picior. Semne negre, rău-prevestitoare.

Him însoară pe Alimut cu Kera, şi prozatorul descrie în amănunt ceremonialul unei nunţi în şatră. Mergând, cum cere tradiţia, în pădure pentru a cunoaşte în libertate bucuria împreunării cu Alimut, Kera este atacată de patru inşi şi violată sub ochii tânărului soţ, maltratat şi legat de un copac. Alimut cade bolnav şi nu mai vrea să audă de Kera, pentru că, deşi nevinovată, femeia rămâne, totuşi, „spurcată". Câinele Rob visează câmpuri întinse şi pe ele mulţi iepuri care vin la el şi se roagă să fie mâncaţi.

Trecând *dincolo* de fluviu, semnele morţii sporesc. Şătrarii sunt fixaţi într-un loc pustiu şi, ca să nu moară de frig, intră iarna în peşteri. Urşii Zozu şi Babaia, emblemele şatrei, sunt tăiaţi şi mâncaţi. Vine, apoi, rândul cailor şi măgarilor. În condiţii de claustraţie şi mizerie, indivizii îşi pierd firea şi nu mai respectă morala tribală. Lisandra are un acces de isterie şi doctorii şatrei îi desfac o vână cu cechia ca să curgă surplusul de sânge. O altă femeie, Matahala, nevasta lui Uj hoţul, se întinde pe zăpadă cu băieţandrii. Celelalte femei o pândesc şi îi aplică o pedeapsă adecvată: îi bagă bulgări de zăpadă în locul unde păcătuise. Matahala este puternică şi loveşte, la încăierare, pe Him, bulibaşa. Tot ea instigă pe Uj hoţul să uzurpe autoritatea bulibaşei, şi reuşeşte. Him nu mai este ascultat, *legea* nu mai este respectată şi bulibaşa se duce să moară, demn, în pustiu. Moartea voluntară a bătrânului Him, simbolul autorităţii, este descrisă în câteva pagini admirabile.

Tot la o moarte voluntară se hotărăşte şi Lisandra, după ce Goşu omoară pe Ariston. Ea rămâne în locurile pustii, în timp ce puţinii supravieţuitori ai şatrei lui Him vor lua calea spre marele fluviu.

Autoritatea, legea (Him), dispar odată cu pasiunea clocotitoare, iraţională, dizolvantă (Lisandra). Şi amândouă printr-o opţiune în care intră şi un mare orgoliu rănit. Him nu poate

suporta destrămarea şatrei, Lisandra nu vrea să accepte viaţa fără dragoste.

Toate însemnele prozei lui Zaharia Stancu se văd aici: poezia violenţei, gustul pentru situaţiile limită, intuiţia *legii* morale care acţionează într-un grup şi gravitatea cu care înfăţişează momentele capitale ale existenţei: naşterea, ritualul împreunării, înmormântarea etc. Pe acest plan, romanul este profund, coerent, de o poezie amară. Cartea are şi o idee (dispariţia miturilor şi a autorităţii morale), şi ideea este bine ilustrată epic.

În *Şatra* există însă şi un roman pe care unii l-au numit *ezoteric,* iar alţii *mitic, ritualic.* Noi i-am spune *iniţiatic*, ţinând seama de simbolismul obscur ce însoţeşte, de la început, aventura şatrei lui Him spre răsărit. Întâi, toţi care privesc pe ţigani îi privesc *ca pe nişte morţi.* Observaţia revine, obsedant, în carte. Drumul peste marele fluviu este drumul spre moarte. O călătorie spre neant, presărată cu locuri şi întâmplări rău-prevestitoare. Ca în epopeile antice, fapta este anticipată de o presimţire a ei. Câinii urlă, fântânile sunt spurcate de leşuri, gesturile de insubordonare faţă de *legea* ancestrală a tribului cresc. Him moare cu sentimentul că „şatra nu se mai vindecă“, că structurile ei sunt distruse. Toate acestea introduc o notă de mister. Him dispare fără ca să poată să-şi treacă şatra prin pustiu, s-o ducă la pământul speranţei. Rămâne, în plan simbolic, Oarba, care merge, în finalul cărţii, în urma unui convoi mizerabil de supravieţuitori. Destinul lor este nelămurit.

Şatra este nu numai o iniţiere forţată în moarte, dar şi o meditaţie despre moarte şi viaţă, o lungă interogaţie. Pe dedesubtul evenimentelor crâncene, curge apa resemnării şi se întinde priveliştea eternităţii: „Viaţa, oricum ar fi trăită, nu este decât un crâmpei de lumină. Pentru fiecare om atât e viaţa: un crâmpei de lumină. Înaintea acestui crâmpei de lumină: oceane de întuneric. După ce se va isprăvi acest crâmpei de lumină: oceane de întuneric, oceane de întuneric şi nimic altceva.“

Reprezentată întâi sub forma unui jurnal cutremurător (*Ce mult*

te-am iubit), moartea mai apare o dată în literatura lui Zaharia Stancu, într-o operă de imaginaţie, sub înfăţişarea unei morţi colective, biblice. Războiul este un potop din care puţini se mai salvează. Privit din această direcţie, romanul ar putea fi interpretat ca parabola unui apocalips.

* * *

Proza lui Zaharia Stancu este, într-un fel, simptomatică pentru evoluţia literaturii române postbelice sau cel puţin pentru o primă fază a ei. *Desculţ* este o pânză vastă inegală ca valoare, animată de o tendinţă de cuprindere socială absolută. Prozatorul vrea să facă cronica unei lumi şi a unei societăţi, privind-o dintr-o unică direcţie. În sfera ei, cronica atinge uneori profunzimi remarcabile şi impune un destin colectiv şi, numai în planurile secundare, şi un destin individual: Darie. Romanul (şirul de romane) urmăreşte formarea lui morală la legea aspră a vieţii. O curiozitate: Darie şi toate celelalte personaje din cărţile lui Zaharia Stancu nu cunosc valoarea „tainei“ şi a discreţiei. Totul se joacă pe faţă, cu o derutantă sinceritate, într-o neostenită fierbere a instinctelor primare. Aceasta este sursa realismului liric şi pamfletar al epicii lui Zaharia Stancu, scriitor în multe privinţe substanţial.

Mihai BENIUC

1907—1988



Cariera literară a lui Mihai Beniuc (n. 20. XI. 1907 în Sebiş — Arad) este lungă şi complicată. O bibliografie din 1973 înregistrează aproximativ 65 de titluri de opere originale (împreună cu reeditările), dintre care aproape 50 sunt volume de versuri. Se adaugă un număr de 8 traduceri şi aproximativ 20 de titluri de lucrări ştiinţifice. De atunci poetul a mai publicat încă 7 culegeri şi va mai publica, negreşit, altele.

O producţie poetică atât de mare cultura română n-a mai cunoscut. Fără a judeca valoarea liricii după numărul de titluri, să spunem că o cantitate uriaşă de versuri naşte, de regulă, o neîncredere adâncă. Poezia este, în mentalitatea curentă, o stare de graţie, o lectură de sărbătoare. Mihai Beniuc i-a pus hainele de

lucru şi a trimis-o în fiecare zi a săptămânii să se afirme în forul cetăţii, şi asta timp de patru decenii. Critica literară a urmat-o, în acest timp, cu o gălăgioasă fidelitate, nedreptăţind-o printr-o laudă nediferenţiată. Elogiul necritic dezavantajează o operă mai mult, poate, decât negaţia critică, pentru că în negaţie există totdeauna o încercare de justificare estetică, pe când un articol encomiastic nu este decât un şir de propoziţii goale, jignitoare prin lipsa analizei doveditoare.

Mihai Beniuc se identifică, apoi, în mintea multora, cu imaginea poetului oficial din anii '50: prezumţios, intolerant cu clasicii, puţin exigent cu sine, poet anecdotic, productiv ca o uzină, cântăreţ pururi entuziast dintr-o asurzitoare trâmbiţă. Moment, într-adevăr, greu pentru literatură, dominat de contuzii estetice şi, fatal, cu o ierarhie a valorilor nedreaptă, pusă cu violenţă în discuţie şi reordonată la începutul deceniului următor, când, odată cu o nouă generaţie de poeţi, revin în actualitate marii „absenţi": Blaga, Bacovia, Barbu, precedaţi de Tudor Arghezi.

Mihai Beniuc, care fusese de tânăr imitat de câteva promoţii de versificatori, trece acum în umbră, şi umbra creşte pe măsură ce poezia românească şi, odată cu ea, gustul publicului se orientează spre alte forme de lirism. Mutaţie firească, dealtfel, nici un poet nu poate stăpâni mult timp scena literară şi orice mijloc artificial de a-l impune se dovedeşte fatal.

Mihai Beniuc este legat de toate evenimentele vieţii literare de după al doilea război mondial, fiind mereu, cum singur spune, călare pe creasta valului, împins cu putere din spate de vântul istoriei. Istoria va lămuri, într-o zi, cu mai mare exactitate decât o putem face noi, astăzi, rolul şi locul lui în mişcarea literară postbelică în fruntea căreia a stat, ca secretar al Uniunii Scriitorilor, timp de 16 ani. El a dat, cum se zice, tonul, a ilustrat şi a impus un stil, şi, dacă stilul s-a învechit, rămâne de văzut ce a putut salva din el poezia.

Un fapt este sigur: Mihai Beniuc este un poet autentic, cu un debut memorabil, un poet inegal, în stare să te exaspereze prin repetiţie şi să te facă să laşi cartea din mână, un poet, totodată, profund, de o mare forţă de expresie, mândru de originile lui ţărăneşti, profetic ca Goga şi întristat ca Esenin de trecerea tinereţii. Carul lui poetic este încărcat până în vârf (şi ceva pe deasupra) cu toate ierburile unei sensibilităţi ce se pune mereu în cauză şi găseşte de tot atâtea ori motive de mulţumire de sine. O sensibilitate gâlgâitoare, neselectivă, fecundă ca o fântână, obsedată de istorie. Poetul nu are, este limpede, conştiinţa critică pe care o cerea creatorului modern Paul Valéry, el scrie mult şi publică, probabil, tot ceea ce scrie, cu gândul că ceea ce este bun va rămâne. Din fericire, talentul poetului este puternic, şi criticul, citind această operă întinsă, nu este pus în situaţia imposibilă de a căuta acul poeziei în carul cu fân al versurilor. Există un număr suficient de poeme care, puse la un loc, formează o carte realmente excepţională de poezie.

Mihai Beniuc vine din lumea ţărănească. Asta se vede uşor în versuri, pline la tot pasul de referinţe la viaţa satului moţesc şi la istoria Transilvaniei. *Istoria* este, dealtfel, tema şi cadrul poeziei lui. De la început (*Cântece de pierzanie,* 1938), poetul vorbeşte ca exponentul unei clase şi îşi asumă cu aspră mândrie destinul unei istorii. Proverbialul individualism poetic împinge orgoliul său atât de departe încât transformă un subiect copleşitor, sacru, într-o temă intimă. Beniuc nu este cel dintâi care răstoarnă acest raport (Goga, Cotruş şi, în genere, poeţii sociali ardeleni îl preced), este, însă, indiscutabil, poetul care duce până la ultimele consecinţe această substituire de mituri. Istoria există ca să fie cântată de poet. Horia, Iancu, Gelu, Monumerut sunt străbunii săi. Ei au trăit şi au fost martirizaţi pentru ca urmaşul să poată spune cu glas înalt, tunător, că în sângele său liric istoria plânge biblic.

Unii i-au reproşat lui Mihai Beniuc aceasta *făloşenie,* dorind ca talentul să fie mai modest şi orgoliul mai bine măsurat.

Dimpotrivă, semeţia faţă de istorie, haiducismul, atitudinea inconoclastă îmi par notele cele mai profunde ale poeziei sale de început. *Conştiinţa de exponent* al unei clase se transformă pe nesimţite la el în *conştiinţă de proprietar* al unei istorii milenare. Mai târziu, acest sentiment îşi pierde, prin repetiţie, forţa lirică, devine o figură retorică, una între altele, menite să ilustreze o teză previzibilă după un număr de poeme. Însă până să ajungă aici, carul poetic al lui Mihai Beniuc străbate un drum lung fără ca „hârtoapele" istoriei contemporane să-l descurajeze.

Fiul Veselinei şi al lui Atanasie (Tănase) Beniuc din Sebiş a trecut prin multe, duşmanii i-au ţinut adesea calea, şi poezia, implicată adânc în biografie, vorbeşte mereu despre bătăliile sale. Într-un lung eseu, *Drumul poeziei* (1972), poetul reconstituie, după modelul lui Goethe şi Blaga (din *Hronicul),* ascensiunea lui spre artă, dând şi un număr de date utile despre formaţia sa intelectuală. Drumul este presărat cu obstacole, iar în spatele lor, totdeauna, se află adversari pe care flăcăul pornit „de pe Crişuri" trebuie să-i răpună. Adversarii s-au înmulţit odată ce reputaţia poetului a crescut. Aşa crede, în orice caz, poetul, şi ceea ce crede spune fără ocoluri în versuri încruntate, ameninţătoare... Copil fiind, Mihai a lui Tănas' a Oanii Bălintului se bătea cu cei de seama lui şi se plimba fălos pe uliţă cu căiţa militară a unchiului Uanu în cap. Mama este îngrijorată pentru că băiatul său nu creşte. Se duce la vrăjitoare şi află că „zâpticirea" fiului se datoreşte faptului că a trecut cu el pe când era prunc peste podul de la Minezel în timp ce o zmeoaică se scălda în pârâu. Se recomandă post negru în toate vinerile, timp de un an, şi abţinerea, din partea mamei, de a mai sudui. Copilul este mai puţin înfricoşat de blestemul zmeoaicei, fură mere şi pepeni din grădina grofului, este prins de Zaharias, armeanul, şi încuiat într-o magazie de bucate. Mama vrea să-l facă popă, iar tata „scriitor" la primărie, socotind că este prea slab pentru lucrul pământului. Băiatul, ascuns într-un lan de porumb, ascultă discuţia părinţilor

şi se întristează. Merge la şcoală la Arad şi aici are ca profesor pe poetul Al. T. Stamatiad. La îndemnul lui citeşte pe poeţii francezi din secolul al XIX-lea şi începe să scrie el însuşi versuri. O traducere din Thomas Moore apare în revista elevilor de la liceul „Moise Nicoară“, intitulată *Laboremus* (an.l, nr. l, 1926), iar *Salonul literar,* redactat de Al. T. Stamatiad, remarcă traducerea şi pe autorul ei, M. Beniuc, „un frumos talent“.

Elevul este pasionat, în acelaşi timp, de biologie şi psihologie şi o vreme studiază viaţa păianjenilor. Oscilează între ştiinţă şi poezie şi, cum va zice mai târziu, nu se va dezbăra niciodată de această „poligamie spirituală“. Citeşte pe Eminescu, Goga, descoperă pe Poe şi Baudelaire şi are sentimentul, în ce priveşte pe aceştia din urmă, că el (Poe) este Allahul poeziei, iar autorul *Florilor răului* este profetul său, Mohamed. În lista preferinţelor literare intră şi Esenin şi, bineînţeles, poeţii maghiari: Petöfi, Ady, József Attila, de care Mihai Beniuc va fi influenţat. Nu ignoră pe Arghezi şi Ion Barbu, pe care, zice el, îi studiază „intensiv“ între 19 şi 21 de ani. Publică, dealtfel, în *Bilete de papagal* (22 septembrie 1928) trei strofe dintr-un poem *(Toamna)* care avea iniţial douăsprezece. La Cluj, Beniuc frecventează cenaclul literar animat de profesorul de anatomie Victor Papilian, prozator el însuşi notabil, unde ţine o prelegere despre poezia lui Barbu. La Hamburg, unde merge pentru continuarea studiilor, audiază cursuri de filozofie, psihologie, biologie, ţinute de W. Stern, O. Koestner, E. Cassirer. Colaborează la Institutul de biologie al profesorului Iacob von Uexküll şi ia parte (aflăm din autobiografia citată) la o expediţie ştiinţifică în Marea Nordului. Întors în ţară, în 1933, scrie poemul *Aicea printre ardeleni* şi colaborează la revista *Abecedar* de la Brad, scoasă de Emil Giurgiuca şi George Boldea. Teza de doctorat (susţinută la Cluj, 1934) are ca temă *Învăţare şi inteligenţă la animale,* mai târziu publică şi alte lucrări de specialitate: *Mediu, preajmă, vatră*, iar la debutul poetic din 1938 era asistent la Institutul de psihologie din Cluj.

Drumul poeziei părăseşte, de aici înainte, biografia pentru a face o bibliografie, însoţită de reflecţii estetice, morale şi politice, a operei. Puţine date despre existenţa intimă a poetului aflăm în aceste pagini sfătoase, nu lipsite, din loc în loc, de fulgerul unui gând original. Aflăm, în schimb, informaţii utile despre împrejurările în care a scris cutare sau cutare poezie. *Meliţa,* apărută în volumul *Poezii* (1943), a fost „căşunată“ de o plimbare prin Munţii Apuseni. *Scândura cu actinii* porneşte de la o imagine veche, observată pe insula Helgoland, prin 1932-1933. Poezia a fost scrisă după 10 ani de la această călătorie ştiinţifică, însă, cum explică serios Mihai Beniuc, „memoria reţine mult mai mult decât ne închipuim din experienţa aparent trecătoare, iar inteligenţa elaborează datele memoriei în felul ei, după natura comunicaţiei ce se cere folosită la un moment dat; şi limbajul poetic presupune totuşi o „conversaţie“, pe bază de elemente informaţionale şi de structuri psihice similare, între emiţător şi receptor“. *Cântec despre fată* se leagă tot de o amintire: o „scaldă“ în Criş la un loc singuratic şi o competiţie de înot cu o fată din vecini, frumoasă şi bizară. Poetul n-a cunoscut-o în sens biblic şi întristarea lui s-a subliniat în cântec.

Beniuc este corect în modul în care gândeşte această relaţie: poezia nu este justificată de existenţă, *biografia* nu explică *opera,* dar o poate condiţiona în unele cazuri. Din *Drumul poeziei* reţinem şi aceste confesiuni: „Politica a decis definitiv de soarta mea: n-aş fi plecat nici măcar în *Eldorado* fără aprobarea P. C.R.! Iar muza mea, în momentele grele, trebuia să îmbrace uniforma şi să pornească la drum cu arma pe umăr.“

Însă, lângă mitul *Politicului,* se află, pururi treaz, *Erosul.* M. Beniuc declară că l-a slujit, şi pe acesta, „fără preget“, dar, dacă ar trebui să-şi aleagă un simbol, după gustul său, n-ar ezita să arate cu degetul pe Prometeu, şi nu pe fratele său, Epimeteu, reflexiv şi meditativ.

Acestea fiind miturile protectoare, Larii şi Penaţii, să vedem ce spune poezia. Poezia spune mult şi în multe feluri.

Începutul (de la *Cântece de pierzanie* la *Un om aşteaptă răsăritul,* 1946, cu versuri, în genere, din vremea războiului) este memorabil: poezie profetică, inconoclastă, obsedată de temele capitale şi, în primul rând, de *Istorie,* văzută ca un uriaş râu spumegător; o lirică puternic subiectivă, „egotistă“ (zice G. Gălinescu), gălăgioasă şi semeaţă în chip simpatic, cu o mitologie dominată de marile figuri întemeietoare: Moise, sfântul Ilie, Dumnezeu însuşi (“cu Dumnezeu la cot...“) şi fiul său, Isus, apoi sfinţii şi martirii din calendarul istoriei transilvane: Horia, Iancu, convocaţi toţi să binecuvânteze naşterea unei arte în faţa căreia să tremure văzduhurile lumii şi să se despice catapetesmele istoriei. Mesianism, sfidare mândră a artei pure, limbaj direct, voit necioplit, cu accente pedepsitoare. Mihai Beniuc continuă, e limpede, tradiţia lui Goga, dar bocetul metafizic a devenit o imprecaţie, iar ţara imaginară în care curg râuri de jale şi zboară fluturi misterioşi este demitizată. Viziunea metafizică a *jalei* româneşti este înlocuită de o viziune istorică aspră. Poetul este fiul şi exponentul unui neam sărac şi promite să cânte „începuturile sfinte“ şi să stea de veghe la faptele contemporane. Tonul versurilor este energic, *ruga* din vechea poezie ardeleană a devenit (în sensul expresionismului lui Cotruş) o sudalmă. Arta este o ţâşnire de izvoare, o cutremurare a straturilor geologice, o ascensiune spre ceruri. „Nimicul“, „Firea“, „Noaptea“, care copleşeau poezia de concepţie, devin la Mihai Beniuc nişte noţiuni (prin reacţie) stimulative: obstacole în faţa forţei tinere a talentului:

„Când voi izbi o dată eu cu barda,
Această stâncă are să se crape
Şi va ţâşni din ea şuvoi de ape!
Băieţi, aceasta este arta!

Nu mai umblaţi mereu după exemple,
Exemplele-s făcute pentru proşti,
Din serie de vrei să te cunoşti,
Fugi de cărări şi nu intra în temple.

Eu am luat-o fără drum în sus,
Puteţi veni pe urmele-mi de sânge;
Mai urc, şi-mi vine câteodată-a plânge
Şi mă-ndoiesc sub cruce ca Isus."

Poetul romantic se retrăgea, înfăşurat în giulgiurile nopţii, în afară de timp şi de spaţiu, poetul simbolist astenic caută singurătatea mizerabilă a camerei, M. Beniuc intră în istorie şi în poezie sub înfăţişarea săracă, dar mândră a ţăranului, încrezător în steaua lui, hotărât să-şi răpună duşmanii şi să se lupte, dacă va fi nevoie, şi cu Dumnezeu. *Intrare,* într-adevăr, magnifică, neînsoţită de obişnuitul protocol al poeziei moderne. Această „făloşenie" place, acum, pentru că este expresia unei energii tinere şi se sprijină pe ideea de justiţie în favoarea unei clase oprimate:

„Ca ţăranul printre snopi de grâu
Voi intra masiv şi greu în vreme,
Cu un car cât dealul de poeme,
Murmurând o doină trist, molâu.

Nu-mi bat capul ce-or gândi vecinii,
N-am cosit din holda lor un pai.
Asudând sub ploile luminii,
Numai anii mei mi-i secerai."

Beniuc îndepărtează programatic de la sine ispita unei lirici depresive şi sofisticate de prea multă subtilitate. Poezia are un crez, o misie, şi toate imaginările din versurile de tinereţe vin să întărească acest gând. Oriunde ai deschide cărţile (*Cântece noi,* 1940; *Oraşul pierdut*, 1943; *Poezii,* 1943), dai peste metaforele

acestui *haiducism* cosmic prefigurat într-o biografie poetică fabuloasă. Poetul este „vulturul de foc“ care tulbură cu penetul său colbul cerului şi sperie luna „ca o curcă“. Caii lui trec vijelios peste zăpada şi noroiul veacului (*Cu sania fără clopoţei*). Cu tunete şi biciuri de lumină străbate ca sfântul Ilie într-un rădvan de foc cerul literaturii, cu ochii aţintiţi spre un „mâine“ misterios. Făt-Frumos, el trece semeţ, neînfricat prin codrii vieţii şi, pentru a pune capăt „traiului veşted“, dă cu buzduganul în cer. Este vorba mereu de o *trecere,* o ridicare în văzduhuri, de un urcuş şi o rupere de granituri în poezia năvalnică şi premonitorie a lui Mihai Beniuc. Unele piese sunt memorabile, clasicizate deja de şcoală *(Aicea printre ardeleni, Poeţilor tineri, Ursul românesc, Oraşul pierdut, E slobod să mai cânt?, La mine-n sânge)*, şi exprimă o puternică angajare socială. Altele, din aceeaşi sferă mesianică, sugerează un complex liric mai profund. Trecerea, ridicarea, urcuşul, despicarea pământurilor, lovirea cu toiagul poeziei în stâncile vieţii sunt, toate, semnele unei aspiraţii prometeice, ale unei dorinţe secrete de a sparge frontierele realului. Proiecţiile unei obsesii fundamentale, care, la M. Beniuc, ia forma unui energetism colosal. Lucrurile sunt văzute cu un ochi telescopic, dorinţa de *desmărginire* din poezia lui Blaga a devenit, aici, o tenace voinţă de spargere a zăgazurilor, de accelerare nebună a ritmurilor. Este, desigur, multă bravadă ţărănească, menită să ruşineze limfatica poezie intelectualistă a vremii, este, însă, şi expresia unui *urieşism* mai profund ce nu poate scăpa ochiului perspicace al psihanalistului. Aceste nuanţe se amestecă în versuri. Individualismul care pune în discuţie totul (demitizând obiectele sacre ale poeziei: luna ca *o curcă, o mămăligă* sau o *bardă)* duce la o mitologie lirică şi mai grozavă. În poeme bat vijelii cumplite, se luptă ciclopii, se aud şuiere de coasă, munţii scot gemete apocaliptice, iar poetul — exponentul, crainicul unui neam vechi — călăreşte sfidător pe caii furtunii. Complexul individual devine un mare complex istoric. Biografia intimă se confundă cu biografia unui popor.

Este greu, din această pricină, de delimitat tema poemului, pentru că de la *Eros,* Beniuc trece repede la *Istorie* şi la *Patrie,* sărind peste treptele intermediare. *La mine-n sânge, Aicea printre ardeleni, Ursul românesc* şi alte poeme de aceeaşi factură sunt nişte manifeste lirice în ton dur, prevestitor, de o frumuseţe, la lectură, ce nu poate fi explicată doar prin imagismul lor pietros:

„Aicea printre ardeleni mă simt acasă.
În fiecare văd un nepot de-al lui Horia, de-al lui
Iancu,

Ai! ce s-or mişca-ntr-o bună zi Munţii Apuseni,
Ce s-or urni din loc, ca urieşii!

Mi-am ridicat privirile spre cer,
Dar nu-mi spune nimic mătreaţa lui de stele,
Nici luna lustruită ca tingirea.

Îmi pun în schimb urechea pe inima ţarii
Şi-aud bătăi neregulate prin gemete surde...
Freamătă pădurea românească
Ca-n preajma vijeliei!“...

O culoare, totuşi, există în aceste versuri (culoarea violenţei) şi un rafinament ce vine din hotărârea de a spune lucrurilor pe nume, de a da simplităţii o încărcătura oraculară. Unele versuri sunt extraordinare:

„Hei! fraţilor, la mine-n sânge
Istoria contemporană plânge [...]

sau:

„Am coborât din munţi şi bolovani,
Legendele lui Horia-mi curg în sânge,
În doina mea Ardealul plânge
Şi cer dreptate două mii de ani [...]“

pentru că rezumă o credinţă istorică, o mentalitate colectivă, exprimă, în fine, o suferinţă veche, de o grandoare biblică.

Ca în lirica lui Goga, dar într-un chip mai puţin obscur şi iniţiatic, întâlnim în primele cărţi ale lui Beniuc şi imaginea *pruncului, crainicului* vestitor de schimbări adânci şi de pedepse. Este vorba de nedefinitul *mâine* (pe care îl sugerează, într-un volum, şi Aron Cotruş), de „un dor de altă lume“, de graiul pădurii ce vesteşte „furtuna cea mare“ *(Oraşul pierdut)* şi, într-un chip mai misterios liric, de „nou luceafăr [ce] vine crainic / pentru zorii altor zile“ *(Aşteptare)*. Titlul însuşi spune mult, poezia sugerează o veşnică stare de pândă, o aşteptare nerăbdătoare, o dorinţă neascunsă de a se petrece ceva, de a plesni, cum zice, în mod desacralizant, poetul, „băşica prezentului“. Acest sentiment străbate toate cărţile şi este însoţit de o simbolistică simplă şi sugestivă. Mihai Beniuc are (acum şi mai târziu) predilecţie pentru „macii roşii“ *(Secere)*, „păunul roşu“ *(Destin)* şi, din nou, „macii roşii“ *(Toboşarul timpurilor noi)*.

Sunt cu zecile, sutele asemenea *imagini ale previziunii* în poezia de început, şi ele se vor amplifica în cărţile ulterioare. Dintr-un cântăreţ mânios al sfârşitului (al pierzaniei), Mihai Beniuc va deveni un poet, invariabil, al răsăritului. Cum zice chiar el: cucuvaie ieri, azi ciocârlie.

Poetul profetic, robust, hotărât să spargă stâncile inerţiei sociale şi să schimbe faţa poeziei româneşti, poetul animat de un mare, imposibil orgoliu:

„Dacă astăzi Blaga şi Arghezi
Sunt mai mult decât Mihai Beniuc,
S-or topi răcelile zăpezii
Când va fi de-aicea să mă duc“...,

nu este, totuşi, ocolit de îndoială şi de „silhele“ singurătăţii. În ciuda numeroaselor avertismente şi îndemnuri:

„Nu-i timp de cântece duioase,
De lună şi dragoste“,

poezia lui Mihai Beniuc gustă din strugurii tristeţii. Iată un *Cântec de toamnă* în stil eminescian:

„Oh, cum s-a dus vara de iute!
Frunza păleşte, trec rândunele,
Cerul adună şi-nchide perdele
Şi florile-s toate căzute.

Apoi vântul mai rece pe câmpul deşert
Şi seara, cu-apusuri mai sângerate,
De-acum vom putrezi-n singurătate,
Numai frunza va porni pe-un drum incert.

Numai frunza pribeagă, departe,
Pe drumul în ceaţă învins...
Suflet învins, cin' te-a deprins
Cu gândul la moarte?“

sau, în altă parte *(Toamnă de toamnă),* dăm peste decorul funest al lui Bacovia:

„Scuipă galben pomii pe cărare,
Trece cu fanfară-o mormântare,
Iară zările funebre
Flutură pe cer drapele negre.“

Prin arterele poeziei curge, acum, tot năvalnic, tristeţea ("tristeţea curge-n mine ca un râu“), „pisica urâtului“ se caţără în sufletul luptătorului tânăr, în grădina lui gândul morţii scormoneşte ca un sobol, caii de întuneric galopează pe aproape, „şarpele nopţii“ îl încolăceşte, drumul trece prin „zăvoaie de tristeţe“ şi, în liniştea singurătăţii, spiritul aude „murmurul pelagic/ al sfintelor creaţii de început“.

Versurile au un sunet autentic, tristeţea nu pare să fie deloc o toană, un răsfăţ al poetului cu lancea în mâna. Existenţa îi trimite şi alt fel de mesageri şi poetul îi primeşte cu gravitate. Ei vin, mai ales, din lumea incontrolabilă a fiinţei interioare. *În afară* lucrurile pot fi stăpânite, *înăuntru* mişcarea este imprevizibilă. Fascinată de aspectul militant al lirismului, critica literară a trecut repede peste această latură, totuşi, profundă, a poeziei lui Beniuc. Cine ar bănui, citind *Cu Dumnezeu la cot, Intrare, Poeţilor tineri, Destin,* că acelaşi poet va scrie poemul *Bucuria morţii?*

„Din bucuria morţii să se-nfrupte,
Mi-i sufletul îndurerat flămând;
Aş vrea să plec de-aici cât mai curând,
Sătul de viaţă şi sătul de lupte.

Ca peştele m-oi scufunda-n genuni,
Descătuşat din plasa conştiinţei.
Nu voi privi cu ochii suferinţei
Mai mult această lume de minuni.“

Sau acest *Psalm de căinţă,* în stil, evident, arghezian (dar mai retoric), în care contestaţia divinităţii (... „Prea-naltul / nu e oare însuşi Marele Nimic?“) se încheie într-o orgolioasă resemnare:

„Ca să mi le spânzuri tu cu mâna-n cui,
Iată bâta ruptă, inima şi gândul.
Nu le da pe-acestea altui-nimănui.
Şi te rog aşterne-mi, dacă vrei, mormântul.“

Acest substrat liric este legat de două cauzalităţi: sentimentul (vechi în poezia românească) al *înstrăinării de vatră* şi neîmplinirea erotică. Ca om plecat de la sat, Beniuc are, în ciuda energiei sale morale, sentimentul de dislocare, de rupere de matrice. Cutare poem *(Tovarăşii copilăriei)* reia tema lui Goga şi Iosif, tema, în fond, a multora: aceea a pribegiei prin lume şi a întoarcerii:

„De-o fi să mai revin vreodată, obosit,
Cu toiagul credinţei rupt în două,
Cu visurile numai zdrenţe,
Şi însetat de somnul pământului,
Aş vrea ca-n cimitirul vostru nengrijit
Să îmi săpaţi şi mie o groapă-adâncă.
Acolo să-mi putrezească oasele bătrâne
Şi să mă topesc fără urmă
În sânul nepăsător al naturii.“

Un altul *(Întoarcere)* exprimă direct motivul semănătorist al fugii de strivitorul oraş (“departe de stridenţa sirenelor şi lătratul motoarelor“), preconizând retragerea în mijlocul copacilor bătrâni şi al fiarelor pădureţe.

Este drept că, traversând aceste deşerturi ale sufletului, poezia şi-a păstrat, intactă, energia. Beniuc nu-şi murmură durerea: o afirmă răspicat, gălagios, amintind de acei filozofi, atleţi ai pesimismului, care contrazic, prin violenţa expresiei, mesajul ei interior.

În acest fel sunt scrise şi versurile erotice, sugerând o suferinţă certăreaţă şi sfătoasă acum:

„Îndureratul Eros încă, încă
Mai hohoteşte-n plânset pe aleea
Trecutului, în silha lui adâncă
În care s-a pierdut fugind femeiea [...]

Simţind că-i vine iar şi iar să plângă,
Se face bun la inimă, ca pita
Şi-mbrăţişează plin de dor o stâncă
În care poate-a-nmărmurit iubita.“

În genere, tânărul Mihai Beniuc nu este cotropit de Eros. Fire bănuitoare, descoperă uşor minciuna. *Rujul* de pe buzele femeilor îl face de timpuriu sceptic, la 30 de ani se simte bătrân şi, deşi „svântă rachiul, berea“, nu-şi pierde în nici un fel capul. Într-o

cofetărie reîntâlneşte o fată şi rămâne, deodată, „paf". Pe aceeaşi sau pe alta o vede pe stradă cu logodnicul la braţ, şi trece nepăsător mai departe, cu gândul la destinul său poetic:

„Dar Pegasul meu va fi departe,
Tropotind sălbatic fără drumuri,
Pe tărâmul dincolo de moarte,
Plin de foc şi veşnic plin de fumuri.

Tot semeţ mă voi ţinea în şa,
Tot nepăsător ca totdeauna.
Stele vor sări în urma mea,
Iar pe cer, pătrar din urmă, luna

Va fi doar potcoava de la cal
Ce-am pierdut-o-n goana năzdrăvană
Peste ţări de-azur şi de opal
După cine ştie care Ană!"

Contestaţia femeii mincinoase, întâlnită şi în poezia lui Eminescu, ajunge la negaţia cea mai violentă în poemul *Ultima scrisoare* din volumul *Un om aşteaptă răsăritul.* M. Beniuc anunţă eliminarea femeii din poezie şi convertirea iubirii pământene în iubirea mare, mistică, pentru ţară:

„Femei, grămezi de carne şi minciuni!
Talentul meu de mult nu vă mai cântă.
Ci tot mai ard în sufletu-mi tăciuni
Pentru-a iubirii patimă prea sfântă."

Poetul va reveni, mai târziu, asupra acestei opţiuni şi va scrie un număr mare de poeme în care reabilitează Erosul.

* * *

S-a pus de la început problema rădăcinilor acestui lirism. Pe unele le-a indicat poetul însuşi, pe altele le-au descoperit criticii

literari. Vladimir Streinu cita, într-un articol din 1946 (reprodus în *Pagini de critică literară,* II, 1968), pe Aron Cotruş, Goga, Arghezi, Bacovia, Esenin, Eminescu şi, curios, pe D. Anghel. Din estetica rafinată, meşteşugită şi rece a acestuia — zice criticul — „îşi trage M. Beniuc entuziasmul celor mai remarcabile şi mai personale poezii". Concluzia nu este încurajatoare. Rod al atâtor influenţe, cântecul n-ar avea identitate, ci numai câteva gesturi identificabile.

Adevărul este că în *Cântece de pierzanie, Oraşul pierdut, Poezii* etc. întâlnim ecouri din mai mulţi poeţi (lirica maghiară modernă nu-i deloc de ignorat), aşa cum se întâmplă, de regulă, la începutul unei cariere literare. Poeţii citaţi, cu excepţia lui D. Anghel, pot fi uşor depistaţi într-o inflexiune a versului sau în construcţia unei imagini. Mai sunt şi alţii. O *Călătorie cu iubita* pe lac începe, eminescian, cu priveliştea blândă a unui univers erotizat şi se încheie cu perspectiva funestă din *La Charogne:*

„Ochii tăi — frumoşii — n-au să mai privească,
Iar garoafa gurii, cu surâs fatal,
Caldul şi-l va stinge. Sânul va fi iască.
Adă mâna rece, calcă, ireal."

Un poem cu o tematică programatic romantică *(Strigoii)* se deschide tot eminescian (imaginea morţilor călări pe coşciuge) şi trece repede la ritmul de cavalcadă din baladele lui Bolintineanu. În fine, *sania,* nostalgia de câmpuri, animismul colosal amintesc în chip vizibil pe Esenin. Vântul care se tânguie, glasurile care spintecă, cerul şi călăreţii de întuneric ce ies din pământ *(Ce sunt aceste nelinişti)* sugerează atmosfera poeziei lui Blaga.

Însă, toate aceste elemente intră ca pâraiele într-un râu şi îşi pierd identitatea iniţială. Poezia de început a lui Beniuc este originală întâi prin subiectivitatea năprasnică, apoi prin ţărănismul ei mândru, convertit într-o viziune istorică amplă de un mesianism revoluţionar. Glasul poetului se aude clar, distinct, în epocă

şi, când privim în urmă, vedem că apariţia *Cântecelor de pierzanie* marchează efortul poate cel mai puternic al generaţiei tinere de a ieşi de sub tutela marilor modele lirice ale momentului: Arghezi, Barbu, Blaga, Emil Botta încerca, în acelaşi timp, un drum propriu, printr-o poezie ingenios livrescă, alţi tineri merg în direcţia avangardei şi caută să facă o sinteză între materialismul dialectic şi *dicteul automatic.* M. Beniuc se întoarce la sursele poeziei sociale tradiţionale.

Ca tehnică poetică, M. Beniuc nu este un inovator, însă el stăpâneşte bine câteva instrumente *(animismul* poetic, muzicalitatea versului) şi obţine efecte neaşteptate prin concretizarea violentă a limbajului. El zice: „îndoiala bate icuri“, „lumea-ntinde laba de pisică“, „vântul geme rupt de tuse“, şi epuizează realmente speciile vegetale în construcţia de metafore de felul „plopii singurătăţii“ sau „joarda morţii“. Introduce cuvântul regional în poem (“ghiorţăie“) şi, în genere, se plimbă uşor prin tot vocabularul limbii române, căutând combinaţii noi. Versul este viguros şi, în ciuda limbajului bolovănos, are muzicalitate. Toate motivele poeziei lui M. Beniuc le aflăm în primele volume care, fiind cele mai unitare, sunt, estetic vorbind, şi cele mai bune.

Un om aşteaptă răsăritul (1946) multiplică temele din cărţile anterioare. Câteva poeme, în vechiul stil profetic *(Durerea românească, Umbra lui Gelu, Dropia roşie),* sunt remarcabile. Ele se referă la o realitate istorică tragică (răpirea Transilvaniei) şi sugerează, în felurite moduri, o rezistenţă ce cuprinde şi mediul fizic. Pădurea anunţă printr-o mie de semne vijelia apropiată, calul legendarului Gelu loveşte stâncile sure cu copitele, frunza vibrează, „scrâşneşte“, din văi se ridică miros de sânge, umbrele istoriei umblă prin codrii bătuţi de vânturile rele ale istoriei. Toate imaginile se învârt în jurul unui mare simbol (destinul patriei), şi el este prefigurat în poezia lui Beniuc de un copac în vijelie.

Băutor de vin şi meşter în cântec de iubire şi de moarte, poetul se cutremură, se culpabilizează acum, gândul datoriei faţă de ţară

îl fulgeră. În versuri simple, aproape anecdotice, el traduce acest sentiment mai general şi atinge, printr-o metaforă memorabilă, o coardă profundă:

„A trebuit să-mi pun căluş pe coardă,
Pe-a inimii, că prea era nebună —
De-acuma surd în suflet îmi răsună
Şi-mi biciuieşte carnea ca o joardă.

Voi, trecători alăturea de vreme,
Dacă-auziţi cum cântecele plâng,
Să ştiţi că-n miezul muntelui, adânc,
Durerea românească geme!“

Un poem care a făcut carieră este *Toboşarul timpurilor noi*, devenit emblema poetului revoluţionar Beniuc. El exprimă o opţiune politică şi trasează un program (poezia ca o cronică a istoriei), de la care, cu adevărat, poetul nu s-a abătut timp de aproape patru decenii. Place şi azi implicarea făţişă a biografiei în istorie, place şi aerul acela semeţ, conştiinţa unui destin ales, menit să fie profetul unui neam mândru:

„Nimenea nu ştie până mâine
Ce se mai alege şi din noi —
Fost-am totuşi eu şi voi rămâne
Toboşarul timpurilor noi.

Cântecele mele de pierzanie
Prevesteau de mult acest război —
Eu eram în mândra Transilvanie
Toboşarul timpurilor noi.“

Lauda de sine, care în poemele ulterioare va deveni excesivă, nu tulbură încă ritmurile grave ale poemului. Poetul are o misie sacră şi a trecut munţii ca să sădească maci roşii pe malul Dâmboviţei. Descălecarea sa este un fapt istoric şi, anunţându-l,

poetul nu-şi reprimă un sentiment de satisfacţie. El adaugă, aşa, de-al naibii, încă o pană colorată la clopul său moţesc şi anunţă, ca să afle cine trebuie, că n-a purtat niciodată „trifoi cu patru foi" şi că zâna (muza) lui deprinsă cu tristeţea trece la alt fel de cântec.

Avem, concentrată, schema viitoarelor poeme ale lui Mihai Beniuc. Punctul maxim al acestei mulţumiri de sine *(hiperbolism ingenuu,* acceptă G. Călinescu) îl găsim în poemul *Bătrânul meu,* citat adesea pentru declaraţia orgolioasă de la început:

„Pe unde trec, pe unde mă duc,
Lumea priveşte, şopteşte:
Acesta e poetul Beniuc,
Ştie şapte limbi, şi ruseşte."

Adversarii poetului au citit, aici, o inacceptabilă trufie, o hipertrofie a eului. În realitate, poemul este simpatic gălăgios, cu un accent, adevărat, de lăudăroşenie ţărănească, dar asta intră în biografia lirică a poetului. Câtă vreme ţărănimea este o clasă oprimată şi poezia se dezinteresează de ea, a exalta virtuţile morale şi a purta, fără complexe, cuşma ei săracă în poezie, reprezintă un act de contestaţie.

Cu *Versuri alese* (1949) şi volumele următoare, apărute cu regularitatea cu care se succed anotimpurile, M. Beniuc trece integral la o cronică a evenimentelor, căutând în chip regretabil să concureze în versuri articolele de ziar. El scrie despre orice, cu egală însufleţire, neignorând nici o dată din calendarul vieţii politice şi sociale a momentului. Cum zice poetul, el sparge „butoiul bucuriei" şi adapă neîntrerupt versul ce aleargă când ţanţoş, când umil în urma evenimentului. Se încearcă o nouă cultură agricolă într-o gospodărie colectivă? Poetul scrie un imn *(Orezărie,* vol. *Steaguri,* 1951), deviat apoi spre pamflet (contra trecutului) într-o succesiune de imagini apocaliptice. Se marchează un număr de ani de la un eveniment din deceniul al IV-lea? M. Beniuc scrie o lungă, foarte lungă baladă (vol. *O samă de*

poeme, 1953), în care povesteşte cum s-au petrecut faptele şi ce forţe s-au confruntat, totul în acest stil involuntar comic:

„Iar şarpele boa,
regele, vrea o a
nu ştiu câtea broască,
lacăt şi zăvor —
doar o să-l păzească
de cei din popor"... etc.

Nu posibilitatea *poeziei politice* este, aici şi în alte versuri, în discuţie (de la Pindar încoace poezia a fost mereu implicată, într-un chip sau altul, în istorie şi în politică), ci mizeria ei estetică, abandonarea totală a simţului liric. M. Beniuc nu este unicul care scrie în acest fel despre evenimentele mari şi mici ale istoriei contemporane, dar, fiind un poet mai înzestrat decât alţii, a dat tonul, şi având uşurinţa de a versifica, el a acoperit o suprafaţă imensă de aniversări, comemorări, puneri în funcţiune, parastase sociale etc. Se configurează, în versurile lui din această epocă, o veritabilă *Odă a bucuriei,* cel puţin nepotrivită pentru dramatismul real al istoriei. Un *Cântec...,* dedicat unei personalităţi politice a timpului, ajunge la câteva sute, dacă nu mii de versuri de o teribilă mediocritate. Beniuc cultivă acum poemul epic, în stilul specific epocii: acela care evocă, narează întâmplări, face prelegeri de economie politică şi dă indicaţii de strategie ideologică în versuri. Un poem din 1954 are patru părţi, o *închinare* şi un *epilog,* o singură secvenţă (a II-a) înnumărând 76 de strofe. Este vorba, aici, de criză, de crahurile de la New York şi Londra, de împotmolirea „căruţii capitalismului în tină", de „gâdea Hitler sângerosul", care taie cu barda pe muncitori, de călăii „buhăiţi de ţuică", de grevă şi de Horia, Tudor, într-un amestec de fraze care ne fac să ne gândim cu mai mare bucurie la sfârşitul lumii...

Câteva teme se repetă şi alcătuiesc o falsă mitologie. Una este aceea, deja citată, a *bucuriei,* cu varianta *pragului* şi varianta

zorilor. „E pragul unei mândre ere“ — zice într-un loc — şi după aceea în alte trei sute — poetul. „Eroi ce rumeniţi zorii“ — citim într-un volum, deschis la întâmplare. Legat de cele dinainte, este motivul *stelei* complice, stelei surori, stelei iubite, stelei-simbol care veghează şi urmează cu fidelitate paşii poetului. Oriunde deschizi cărţile, poţi fi sigur că vei întâlni una sau mai multe *stele* care-ţi vor surâde din colţul de sus al poemului. Vine la rând „tema cântecului“, dominantă, în *Versuri alese, Steaguri* (1951), *O samă de poeme* (1953), *Mărul de lângă drum* (1954), *Partidul m-a învăţat* (1954), *În frunte, comuniştii* (1954), *Trăinicie* (1955), *Azimă* (1955) etc. Ea anunţa pe toate tonurile trecerea la *alt fel de cântec,* despărţirea definitivă de „pecinginea cuvintelor de tângă“, de „cântecele mici de tristeţe“. M. Beniuc ceartă în versuri pe cei care ară în ţarina tristeţii şi se ceartă şi pe sine pentru vechile versuri de pierzanie. Pune lirei o coardă nouă (“unsă cu petrol“ — vol. *Mărul de lângă drum)* şi se pregăteşte pentru o altfel de rostire. Rostirea se repetă, se amplifică în chip alarmant, Beniuc având darul (şi năravul) de a scrie într-o mie de feluri despre acelaşi lucru. Când conştiinţa estetică este trează, reluarea poate fi o adâncire a lirismului într-o zonă a muzicii interioare. Nu este însă cazul versurilor de acum, industrioase într-un chip inimaginabil. Curios, M. Beniuc are, din când în când, o tresărire de luciditate estetică:

„mie însumi mi se pare
că încep să mă repet“,

dar conştiinţa se linişteşte repede şi din robinetul inspiraţiei superficiale continuă să curgă râuri, râuri de poeme.

Însă mitologia bucuriei şi a creaţiei n-ar avea pregnanţă de n-ar exista şi principiul care s-o ameninţe din umbră, ca Diavolul pe Dumnezeu. M. Beniuc reînvie atunci vechea temă a *duşmănimii.* Adversarii s-au înmulţit, şerpii au devenit balauri, ochiul, deprins cu adversităţile, descoperă uşor ostilitatea:

„văd tot mai clar pe cel ce mi-e duşman“...
...„în lume-o groază de vrăjmaşi“...

— vrăjmaşi sociali şi vrăjmaşi personali, ieşiţi din grotele invidiei. Îi pictează, şi pe unii şi pe alţii, în culori de spaimă. Iată portretul unui *boier:*

„Sătul de aur ca o căpuşă.
De sânge, boierul se plânge,
Mângâindu-se pe guşă,

Că n-are scaun, dar are crampe,
Şi stă-n întuneric
Şi-aprinde lampe

Şi-ncearcă lacăte şi chei.
Un şoarec trece covorul.
Cine-i?

Nu-i nimeni, mi s-a părut,
Şi-atât,
Zice boierul cu mâna pe burtă,
În care aurul face urât.“

Este triumful convenţiei şi al conformismului nu faţă de istorie, ci faţă de circumstanţele istoriei. Triumful anecdoticului şi al lipsei de intelectualitate în poezie, explozia idilismului indecent, al falsului profetism, abandonarea instrumentelor veritabile ale poeziei în favoarea vorbăriei goale:

„Dar după gard, chiaburul chiondorâş
Se uită-n dimineaţă cum te-ntorci,
Şi, mângâind custura, printre porci
Se pierde ca o gadină târâş.

Ci cu tractoare logodind noi glia,
Să crească-ntinse lanuri mătăsoase,

Îl vom goni din şesurile grase,
Şi-n slavă o să cânte ciocârlia!"

Din acest deşert se salvează un număr de poeme mai confesive sau cu o simbolistică mai abstractă. *Chivără roşie* (datat 1948) are un scenariu epic, cu multe versuri proaste, dar ceva nedesluşit pluteşte pe deasupra lor şi împinge faptele spre simbol: duhul justiţiar al revoluţiei. Câteva strofe din poemul *Venisem flăcău de pe Crişuri* mai pot fi citate şi azi:

„Venisem flăcău de pe Crişuri,
Cu sufletu-n trei învelişuri:
De jale, de dor, de răscoale
A celor din munţi şi din vale..."

În schimb, lungul poem *Furtuni de primăvară* (din vol. *Mărul de lângă drum)*, pătruns şi în manualele şcolare şi dat ca exemplu de artă superioară, pare (şi este ca atare) artificial construit pe o antiteză elementară, folosită, dealtfel, până la exasperare şi în alte versuri: bancherii din Wall-Street (primul termen al comparaţiei) pregătesc furtuni care să se năpustească asupra plaiului nostru mândru. Rectific: asupra „mândrului nostru mai" (al doilea termen). Când versul atinge o sferă mai autentic omenească, sunetul devine mai plin:

„La tâmple mi s-a strâns părul cărunt
Ca sarea din adâncul ocnei scoasă,
Dar tânăr sunt, acelaşi încă sunt,
Pe inima mea bruma nu se lasă."

Asemenea versuri izolate, cu un accent liric mai pur, aflăm şi în alte poeme, cu o desfăşurare monoton-narativă şi o imagistică neinspirată. În mohorâtul, în genere, volum *Mărul de lângă drum,* în ciuda veseliei lui programatice, descoperim versurile de mai jos, într-un poem ce debutează cu binecunoscuta temă a *pizmei:*

„De-ar fi să mi se-mpleticească pasul,
Să amurgesc pe drum, să-mi vie ceasul,
Atât aş vrea doar ţării să-i mai strig:
Să nu dai libertatea pe nimic.

Iar dac-ar fi cândva din nou s-o piardă,
Ar prinde groapa-n care zac să ardă
Şi aş ieşi cu paloşul afară,
Să-ţi apăr libertatea, scumpă ţară...“

Notabil este des citatul *Măr de lângă drum,* care sugerează un simbol simplu: arta este fructul spiritualităţii colective, poezia trebuie să fie accesibilă tuturor. Motivul este vechi şi răspândit, M. Beniuc însuşi, iritat de numărul mare de filiaţii fixate de critica literară, face în *Drumul poeziei* câteva trimiteri. Simbolul pomului ce îşi desface generos roadele îl aflăm, în orice caz, la Lucian Blaga *(Belşug)*. M. Beniuc îi dă un sens social mai puternic şi-l introduce într-o pânză epică:

„Sunt măr de lângă drum şi fără gard.
La mine-n ramuri poame roşii ard.
Drumeţule, să iei fără sfială,
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.

Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulţam,
Adu-l ţărânei ce sub mine-o am.
E ţara ce pe sânul ei ne ţine,
Hrănindu-ne pe tine şi pe mine.“

Digresiunea epică nu înăbuşă, aici, lirismul. Poetul revine, în alte texte, asupra simbolului, schimbând *mărul* cu *cireşul, caisul, prunul* sau (în *Azimă,* 1955) introduce tot mărul, dar „uscat“. Efectul nu mai este însă acelaşi. Revine, sub o înfăţişare mai favorabilă, şi Erosul şi, odată cu el, meditaţia asupra timpului. O poezie *(Iubito, nu mai suntem tineri)* este, din această fază, remarcabilă, dar nu în întregime, pentru că M. Beniuc are răul obicei (îl va păstra şi

mai târziu) de a-şi explicita, peste margini îngăduite, simbolurile. Primele acorduri, în stil de romanţă eminesciană, sunt cuceritoare:

„Iubito, nu mai suntem tineri,
Iar de cătăm în calendar,
La tine-i joi, la mine-i vineri,
Ai părul nins, am părul rar.

Ah, unde-i neaua de-astă-iarnă
Şi unde-i faţa ta de nea?
Prind frunze galbene să cearnă
În calea ta, în calea mea.“

În altă parte *(Trăinicie),* el politizează Erosul, după cum politizează în chip inabil Moartea. Stă cu moartea „la taifas“ şi se încruntă (imaginea nu displace aici) la „arţăgoasa soacră Bătrâneţea“. O fabulă poetică *(Fuga lui Adam)* vulgarizează un mare mit. În genere, poeziile din această perioadă n-au control liric, vorbesc prea mult şi omoară temele serioase.

Linia acestui puternic, dar inegal, talent începe să urce din nou în *Inima bătrânului Vezuv* (1957), nu prea sus, dar o schimbare de ton se simte, o decantare a poeziei începe să se întrezărească. Este o fază de tranziţie spre o poezie cu adevărat excepţională (aceea din *Lumini crepusculare,* 1970, şi din culegerile ulterioare), legată de experienţa altei vârste. Beniuc are de timpuriu sentimentul bătrâneţii, la 30 de ani se simte, s-a văzut, deja obosit şi priveşte cu un ochi sceptic plăcerile vieţii. La 46 de ani crede că a văzut totul şi contemplă, cu amară bucurie, rodul grădinii sale. Este, desigur, şi un răsfăţ de vechi oştean, şiretenie de „bătrân puşcaş“ care îşi contemplă rănile şi armele. *Inima bătrânului Vezuv* pune cu mai mare gravitate aceste teme în nişte versuri în care năvala vorbelor a mai contenit şi subiectivitatea autorului se schiţează mai bine. Nu sunt motive lirice cu totul noi, în afară, poate, de acela al unui timp îmbătrânit şi al morţii care dă târcoale. Un vers formidabil:

scuză mediocritatea altora, multe, care îl împresoară. Imaginea pe care o plimbă M. Beniuc în poezia din această fază *(Călători prin constelaţii,* 1957; *Cu un ceas mai devreme,* 1959; *Materia şi visele,* 1961; *Culorile toamnei,* 1962; *Pe coardele timpului,* 1963; *Cu faruri aprinse,* 1964 etc.) este aceea a *bătrânului haiduc,* cum însuşi avertizase mai înainte:

„Tovarăşe Mihai Beniuc,
Printre poeţi bătrân haiduc,
Ce-ar fi cu flinta pe spinare
Să pleci doinind la vânătoare?"

Câmpul lui de vânătoare este vast: istoria îndepărtată (evocată în modul lui Bolintineanu — *Gelu şi Tuhutum),* toamna — anotimpul predilect, furtunile prezentului, erosul tandru, problematica morală cu invariabila temă a fidelităţii faţă de crezul său etc. În poeme pătrund mituri noi: Euridice, Orfeu, Ulise — „fratele mai bătrân" — şi circulă, sub o infinită varietate de măşti lirice, Timpul şi Moartea. M. Beniuc face efortul de a împăca poezia revoluţionară (activă, însufleţitoare) cu meditaţia mai dificilă în jurul fatalităţilor biologice. „Cuscra moarte", vameş fatal, apare la orizont înarmată cu tradiţionala coasă. Poetul cochetează încă, de bună seamă, cu ea, facultăţile lui haiduceşti au rămas intacte, intemperanţa verbală este aceeaşi, dar realitatea neantului îl preocupă. Un sentiment profund de înaintare în toamna vieţii stăruie în poeme:

„E timpul meu, tomnaticul, finalul.
Îmi voi lega de o tulpină calul
La marginea pădurii-ntunecoase
Şi-o să mă pierd în câmpul ce miroase
A triste flori târzii, a fragi răscoapte,
A buruieni brumate peste noapte.

Voi asculta cum greierul, mai rar,
Mâhnit, încoardă scripca solitar.
S-au dus cocorul, şoimul, rânduneaua —
Cu-aceeaşi strălucire stă doar steaua
De seară-n cerul ca o vatră stinsă.
Azi-mâine culmea-naltă va fi ninsă,
Şi eu mă voi retrage lângă foc,
Învăluindu-mi spatele-n cojoc,
Şi-n amintiri a sufletului vatră.
Parcă-am rămas din epoca de piatră,
Atâtea mi s-au grămădit cu anii -
Tristeţi, frânturi de vise şi păţanii.
E timpul meu, finalul, autumnalul...“

Presimţirea iernii stimulează reflecţia, iar reflecţia poartă poezia pe căile sfârşitului. M. Beniuc scrie acum un lung, nesfârşit *testament,* în care politicul şi erosul fuzionează. El nu renunţă pe de-a-ntregul la atitudinile lui luptătoare (dimpotrivă: o etică a continuităţii, o morală a fidelităţii se configurează), dar bătrânul oştean priveşte tot mai des în urmă şi ochiul se întristează, în ciuda optimismului afişat, uneori, la suprafaţa poemelor. El călăreşte încă pe spatele furtunii şi declară, cu aspră solemnitate, că „sunt ştafeta marilor idei“. Scrie, încă, multe (şi slabe esteticeşte) *închinări* şi îşi falsifică, inadmisibil, erosul:

„urcuşul e cu tine mai uşor
când o pornim spre culmile cu dor“
(*Ea,* vol. *Cu un ceas mai devreme),*

dar, dacă dăm deoparte versificaţia de circumstanţă, festivistă, găsim poeme de o rezonanţă lirică profundă: *Ca roua, Grizzy, Cocoşul de munte* (vol. *Materia şi visele), Strugurele roşu* (vol. *Culorile toamnei, Cheile, Cântec pentru cai* (vol. *Pe coardele timpului), Înviere* (vol. *Zi de zi), Ochi de linx* (vol. *Alte drumuri)* etc. Temele trec de la un poem la altul într-o reluare când aprigă,

când tăgăduitoare. Este, întâi, stăruitor, motivul *plecării* apropiate. Despărţirea de duşmani, de prieteni, despărţirea de arme şi, mai ales, insuportabilul sentiment al îndepărtării fatale de *ea* (dragostea veche, încercată), iată ce citim, într-o varietate impresionantă de nuanţe, în versuri din ce în ce mai puţin anecdotice, mai convingător lirice. A doua temă este aceea a *bilanţului:* rememorarea bătăliilor, relectura vechilor poeme, meditaţie în marginea imaginii de fum a tinereţii. Versurile au un *ce sfâşietor* care ne aminteşte de sonetul eminescian:

„Când eu odată voi izbi cu barda...»
Cine-a rostit aceste vorbe mari?
Ah, anii mei, voi, anii mei fugari,
Ce scurtă-i viaţa şi ce lungă-i arta!

Din cântece minate de durere
Am vrut s-aşez în inimi cap de pod,
Am vrut să las în urma mea izvod
Nepieritor, — se cere, nu se cere...

Ce paşi semeţi zvârleam în mers nainte,
Dispreţuind trifoiu-n patru foi —
Azi toboşarul timpurilor noi
Se duce chibzuind, încet, cuminte...“

Reluat, motivul *rădăcinii* se completează cu acela al *sevei* şi al *tulpinii (Materia şi visele),* tratate, toate, în versuri atinse de aripa crepusculului. Etica eroismului civic nu este abandonată chiar în aceste condiţii. Leul cărunt continuă să dea lecţii. Răgetul lui se aude câteodată înfricoşător în poeme. M. Beniuc nu vrea ca duşmanii lui să doarmă liniştiţi. Revin, atunci, în poezie, imaginile semeţiei, ale destinului orgolios, incontrolabil *(Cocoşul de munte, Grizzy)*. „Neînfricatul vates“ se deşteaptă şi priveşte orizonturile. Mobilizează visele şi le încolonează spre „viitorul [care] arde“, scoate spada, pregăteşte lancea, Pegasul murg îi stă

pe aproape, o nouă expediţie se profilează, şi veteranul luptelor grele nu vrea să absenteze. „Cu limba spintecată“, el muşcă coasa morţii şi, când pe şaua calului nu mai poate urca, se caţără spre adevăr „pe brânci“.

Multe versuri din această sferă de idei sunt autentice, altele convenţionale, reflexe ale unei scheme lirice cunoscute. Cititorul trebuie să aibă răbdare să scobească, vorba poetului, în stânca sură a notaţiei uşoare până să dea de *strugurele roşu* al poeziei, ca în aceste versuri:

„Scobeşte-n stâncă până dai de lacrimi.
Acolo sunt, ciorchine, mari cristale.
Aşteaptă numai degetele tale
Înfrigurate, tremurând de patimi.

Nu te uita că-s aşchii mari, subt unghii,
De cremene, şi taie pân'la os,
Că-i roşu stratul, şi că-i dureros
Să te ridici, căci ard cumplit rărunchii.

Acolo sunt cristalele-n adânc —
Avar pământu-n miezul lui le strânge,
Dar ale noastre-s, jale milenară.

Să nu te sperii când le scoţi din crâng
De beznă: roşu strugur o să-ţi pară —
Le-ai înroşit cu propriul tău sânge.“

În volumul *Zori de zi,* M. Beniuc preconizează *întoarcerea la lucruri.* Programul va fi înfăptuit însă mai târziu. Deocamdată, poezia oscilează între „demult şi acum“, între imaginile unui trecut viforos şi acelea, umbroase, ale unui timp spiritual nesigur, ameninţat din toate părţile de semnele sfârşitului. Numai Tudor Arghezi a mai cântat, la noi, cu atâta forţă lirică, acest sentiment al stingerii într-un univers încărcat de roduri bogate. M. Beniuc îl

„optimizează“ uneori facil, dar de multe ori el comunică pe undele adevărate ale lirismului şi sugerează priveliştea destrămării. Scoica, plopul, sania, muntele, valea prefigurează o ultimă *călătorie.* Uneori apare şi sugestia de teroare, ca în *Duhovniceasca* lui Arghezi:

„E ceva ce-n inimă te doare,
E ceva ce-n amintiri nu moare.
Cine oare te-a strigat în vis,
Te-a strigat în vis şi n-ai deschis,
N-ai deschis tăcerea ta de piatră.
Rece-ntunecată, fără vatră?“

dar teroarea nu vine şi nu trece, în poezia lui Beniuc, dincolo de orizonturile realităţii. Poemele lui n-au metafizică, nici chiar atunci când stau de vorbă cu moartea. Ceea ce se petrece se situează în spaţiul controlabil al vieţii. Peţitorii neantului au o corporalitate materială, spiritul caută (şi află) cauzalităţi, justificări şi disperări numai în interiorul lucrurilor vizibile. „Fără certitudini“ uneori *(Lumini crepusculare),* „urs bătrân“, dulău aruncat de viaţă în turma de mistreţi, „sănier“ prin locuri rele, el caută scândura de care să se agaţe în lumea reală, singura pe care o cunoaşte, o iubeşte şi, adesea, o contestă, cu vorbe grele. M. Beniuc este un poet nu al *materiei* (neavând simţul elementelor şi nici vocaţia marilor cicluri naturale), ci un poet al *existenţei în materialitate.*

Un simbol care se repetă este acela al *tunelului.* Poetul a intrat, a străbătut, este, revine într-un tunel care dă nu se ştie unde. Se înţelege uşor ce vrea să spună el. Tunelul poate fi luat şi ca un simbol al trecerii poeziei lui Beniuc, în ultimul deceniu şi jumătate, printr-o experienţă mai aspră. Al trecerii şi al purificării ei. Procesul nu este ireversibil, pentru că în poezia lui Beniuc nimic nu se pierde, totul se reia. Temele intrate odată în versuri mai trec o dată prin alte vămi ale poeziei. *Tunelul* său sapă în toate formele lirismului, de la cele mai înalte până la cele de jos, sub condiţia

talentului său. Destin de poet inegal, grăbit, impetuos, locvace, retras uneori în schiturile marii poezii. Tunelul trece în volumele *Alte drumuri* (1967), *Mozaic* (1968), *Inima-n zale* (1969) prin straturile melancoliei:

„Tunelul care duce către viaţă,
Tunelul care duce către moarte,
E şi-ntr-o parte, e şi-n altă ceaţă
Şi pragul nu-l cunoşti ce le desparte.

Vin unii foarte, foarte de departe,
Merg alţii-n depărtări care te-ngheaţă
Când le gândeşti! Şi totuşi ce e foarte?
Tot Venus e-n Amurg şi-n Dimineaţă?

Am ancorat cu vasul meu în vis,
Şi visul, la trezire, era vas
Cu scoici, cu alge şi rugină scris.

Iar pânza vrerii mi-o umflase vântul
În clipa-n care poate-aş fi rămas,
Căci n-apucai să văd măcar pământul.“

*Lumini crepusculare (*1970) adună aceste motive şi le dă o expresie lirică puternică. Este o carte de răscruce. Anunţă o resurecţie spectaculoasă a lirismului beniucian. El se nutreşte, acum, nu în exclusivitate, dar, în bună parte, din sevele amărăciunii. Iată o *privelişte* neagră a sfârşitului văzut ca un coşmar al naturii fizice, viziune expresionistă, însufleţită de o mare mânie pedepsitoare:

„Viperele peste câmpul meu cu crini şi-au scuipat verde veninul.
În părul codrilor mei păduchii şi-au făcut împărăţii,
Dihorii, nevăstuicile şi şobolanii mi-au spurcat izvoarele.
Şi ce mai gropi de lup au săpat vrăjmaşii în locul fântânilor.
Eu recunosc în boabele roşii din corni ţâţele rănite ale căprioarelor,

Obrazul bătrânelor stânci mi l-au umplut cu bale melcii,
Şi turbaţi de mânie, spiriduşii, că nu mi-au dat de urmă,

S-au bătut cu palma peste fund, arătându-l gol către stele,
Iar acum cântă un imn la uşa conacului pustiu.
Prieteni, prieteni, îmi zic, mi-e ruşine să vă văd aşa de trişti."

La banchetul poeziei participă stihiile, zodiile şi vedeniile, „borhotul vremii" se scurge prin râurile ei tulburi şi, în mijlocul acestui univers în amurg, poetul, ca lupul stoic, hăituit, al lui Alfred de Vigny. Însă lupul beniucian nu moare fără să vorbească. Limba i-a rămas vie, spurcată, ameninţătoare:

„Când m-am retras, lup crâncen cu răni adânci în trup,
Ştiam că vânătorii pe urmele-mi de sânge
Cu haita lor dresată învălmăşiţi s-or strânge
Şi îndrumaţi de-un câine iar vor porni în grup.

Lupoaica mea-i rănită şi ea, mai geme greu,
Şi puii-n loc de lapte sug sânge cald din ţâţe —
Ne priveghează stele cu galbeni ochi de mâţe,
Iar luna-mi linge rana ce picură mereu.

Ciuleşte frunza-n arbori şi vântu-nşală câinii,
Căci urmele de sânge s-au înecat în vad;
Lupoaicei mele lacrimi pe puii calzi îi cad —
Familie de fiare ce nu iubim stăpânii.

Când va pocni văzduhul scuipând din guri de foc
— I-aud strivind cu paşii a' frunzei moarte preşuri —
Cu ochi deschişi a moarte noi fi-vom două leşuri,
Prin bălării doar puii o să-şi mai cerce loc."

Volumele ce urmează *(Etape, Arderi, Turn de veghe)* aduc tema *vetrei,* care va deveni, în ultimele cărţi, dominantă. Dialectica este simplă: sentimentul fragilităţii, inevitabil chiar şi la un neclintit, îndărătnic oştean, caută simboluri întăritoare, eterne, şi unul dintre ele este *vatra.* Viaţa „fuge ca o vulpe-n cerc", trecerea este inevitabilă şi spiritul călăreşte, acum, pe sicrie. El continuă să

rămână în primul plan. Nu abandonează scena, moartea nu-l convinge să treacă în umbra faptelor. „Acelaşi sunt“, avertizează M. Beniuc, printre dezastre, „Munţii Apuseni mi-s veri primari“. Iubit, detestat, bătrân şi singuratic *(Schiţă de autoportret),* el întâmpină, neîncovoiat, destinul. Câte un vers mai obscur — „tăcerea mea e vocea din deşert“ *(Turn de veghe)* — ne face să bănuim o mare mâhnire interioară.

Versurile sunt, acum, mai consistente, unele chiar memorabile. Un farmec al vitalităţii răzbate prin ele, o energie impresionantă le animă, chiar şi atunci când vorbesc de cimitire şi se pregătesc să nareze „ultima păţanie“. Beniuc a rămas, într-adevăr, acelaşi: orgolios, neînduplecat, superficial patetic uneori, previzibil după primul vers, spirit vaticinar şi extraordinar de profund, totuşi, în poemele sale fundamentale, un liric vizionar cu antene orientate spre toate zările, capabil să cânte cu toate instrumentele şi pe toate tonurile. Uneori, lirismul iese, ca la marii romantici, dintr-o mare scârbă stăpânită, dar furia (semn, totuşi, de evoluţie într-o poezie care refuză să evolueze) nu mai caută alegoria, naraţiunea în versuri maniheiste. În *turnul de veghe* al poeziei lui Beniuc conştiinţa estetică este, în ultimii ani, din ce în ce mai trează.

* * *

După ce în *Scrieri,* IV (1973), M. Beniuc a încheiat antologia versurilor sale, el publică în acelaşi an volumul *Pământ, pământ* şi în continuare: *Focuri de toamnă* (1974), *Rămâne pururi vatra* (1974), *Patrula de noapte* (1975), *Ţara amintirilor* (1976), *Dialog* (1977), dovedind că debitul izvorului său liric nu a scăzut. Contestat, ignorat, bătut de furtuni, ameninţat de moarte, bătrânul copac rezistă şi, în trunchiul său, numărul cercurilor creşte. Dacă-i crestezi puţin coaja, poezia curge fără dificultate, ca o sevă naturală. Sau cel puţin aşa pare. M. Beniuc versifică uşor, introduce nume proprii şi citate ilustre în poem, îndoaie ideea până ce ideea apare, la urmă, cu căluşul rimei în gură. Tematic, volumele se

aseamănă între ele şi pot fi citite din indiferent ce punct: aceeaşi elegie aspră, acelaşi fier roşu răsucit în rana suferinţelor, aceleaşi treceri (de acum previzibile) de la melancolie la agresiune. Uneori în interiorul aceluiaşi poem.

M. Beniuc scrie, în fapt, în două registre lirice. Unul, foarte profund, este expresia unei stări (crize) existenţiale. Poezia devine, în acest caz, o *definiţie perpetuă,* o confesiune brutală, o jupuire la rece a pielii de pe celulele vieţii morale. Se configurează, din asemenea reluări, nuanţări, contestaţii ale soluţiilor anterioare, o biografie lirică extraordinar de vie, autentică, îmbrăcată, în volumele din urmă, „în strai crepuscular". O formă specială de angoasă în faţa morţii, o răzvrătire şi o acceptare, în acelaşi timp, mânioasă a destinului biologic, o implicare, cum puţini poeţi au realizat, a marelui univers în viaţa micului univers individual — iată ce se observă la acest prim nivel al poeziei de senectute a lui Mihai Beniuc.

Al doilea registru este acela al *poetului ocazional.* M. Beniuc continuă să comenteze evenimentele, să firitisească de Anul nou pe cititorii săi şi să găsească imagini poetice noi pentru toate aniversările şi comemorările de peste an. Scriind, el redevine bardul încrezător, sfătos, cu ochii aţintiţi spre orizonturile istoriei. Acolo (într-un poem) este terorizat de moarte, aici (într-un poem vecin) este nepăsător faţă de neant, electrizat în faţa mulţimilor în marş, tribun (sau *pribun*) al marilor cauze sociale. Multe din aceste versuri încearcă să dea substanţă lirică unor abstracţiuni şi nu reuşesc, ca scrierile mistice care vor să figureze corporal divinitatea şi nu pot.

Între cele două registre nu există concordanţă. Însă M. Beniuc este, prin excelenţă, un poet al disimetriei şi al disonanţei, al *plusului* şi al *minusului.* Portretul său liric este suma unor atitudini care se contrazic. Identitatea iese din îmbrăţişarea, cu egală fervoare, a mai multor identităţi. Autenticitatea tonului „sfinţeşte totul" (zice Lucian Raicu — *Practica scrisului* şi *experienţa lecturii),* „pătrunde cu mare suflu toate locurile poeziei lui Mihai Beniuc,

neocolind, am putea zice, nici ştiutele locuri comune“. Se poate. Însă locurile comune, repetate, răsar brutal în ochi şi, în această situaţie, nu mai luăm seama la gesticulaţia (figuraţia) lirică din spatele lor. Misterul marii poezii este a spune acelaşi lucru (despre moarte, iubire) fără să avem, la lectură, sentimentul repetiţiei.

Câtă vreme M. Beniuc rămâne într-o sferă de relaţii intime şi „dă sama“ despre stările sale de existenţă, poezia are o mare forţă de sugestie. Volumul *Pământ, pământ* începe cu această interogaţie: „Acesta-s eu?“ şi poeziile ulterioare nu fac decât să răspundă, într-o mie de nuanţe, configurând la urmă o fabuloasă (încă) biografie morală. Este portretul poetului la bătrâneţe. În limbaj biblic, am fi înclinaţi să zicem: el este tot şi totul este el. Este Manole care zideşte pe Ana pentru ca zidurile să dureze, este dacul gata să proptească cerul cu suliţele sale, este pasărea cu o aripă zdrobită, lăsând dâre de sânge în praf, este un plop singuratic ce aruncă foi ca nişte bani învechiţi, şi noi înţelegem numaidecât că foile şi banii fac aluzie la anii pierduţi ai poetului etc. „Acesta-s eu“, zice M. Beniuc în alt poem *(Metempsihoză),* după care urmează alte definiţii, alte cercetări ale naturii pentru a afla acolo un semn, o urmă, o linie a destinului individual. Cine nu este tulburat când citeşte în versuri despre ochii de linx ai morţii care pândesc din tufărişuri, de corbii lui Edgar Poe (amintiţi într-un poem), de soarele care fumegă, de lupii care urlă, de mormanele de frunze moarte, semne ale unei *treceri* iminente? M. Beniuc regăseşte forţa de a spune aceste lucruri simple şi fundamentale:

„Acesta-i drumul, unicul ce duce
De unde nime n-are un’ s-apuce
Decât c-o treaptă doară mai în jos
Şi nici urât nu este, nici frumos.
Iar dacă simţi vreun dor, e unul, sfântul,
Să nu te-azvârlă iar afar’ pământul,
Ci-n sânu-i să-ţi îngăduie-a apune
Cu firea-n lina ei putreziciune,

Cu paşnica materie la cot,
Uitat de toţi, de toate şi de tot“,

fugind de orice complicaţie a frazei, de orice gând mai labirintic. Filozofia (aici şi în celelalte poeme), dacă există, este filozofia întristării. M. Beniuc o pune pe mai multe chei muzicale. Iată, într-un poem *(Sunt supărat)*, sentimentul insuportabil al părăsirii, al golului ce creşte în jur, al dezrădăcinării totale:

„Sunt supărat şi n-am cui să mă plâng
Că lacătul din poartă e nătâng.
Aşteaptă cheia, singur nu deschide,
Şi eu de mult am buzunare vide, —
Nici chei nu ţin, nu am nici bani decât
Să-mi cumpăr câte-o sticlă, de urât [...]

Printre copaci la margine de lac
Mă plimb şi eu ca dânşii de sărac,
Lipsit de foi, bătut de vânt şi ploaie,
Cu crengi ce deznădăjduit se-ndoaie —
Ei însă-aşteaptă iar un anotimp,
Eu făr' să mai aştept, mă plimb, mă plimb...

Şi-aud în urmă-mi plopul cum suspină:
«De ce nu prinzi şi tu o rădăcină?»“

fără ca sub apăsarea acestei grave senzaţii Beniuc să renunţe la vechile, eternele lui obsesii: *Unii* îl vorbesc de rău, planetele conspiră etc. Sub movilele de foi ale durerii, spiritul stă încă treaz, gata să ceară tradiţionalul dinte al răzbunării. Unele imagini ale îmbătrânirii merg spre lirismul mitic al lui Blaga:

„Eu par că-s Pan ce pipăie natura
Cu braţele întinse şi cu gura“,

însă imaginea grandioasă a morţii nu ţine mult, poetul o readuce pe planul mai sărac al vieţii.

O imagine mai pură a sfârşitului aflăm în poemul *Ursul* (vol. *Focuri de toamnă*), variantă la o temă mai veche, cu simbolul întors acum spre faţa întunecată, gravă a vieţii. Ursul lui Beniuc este tot miticul Pan, care se retrage din lume sub presiunea noii religii. Religia este aici bătrâneţea, iar semnele ei: pădurile ce se împuţinează, râurile ce seacă:

„Sunt ursul poate ce-a scăpat de puşcă,
Prin smeuriş mă pierd şi lăuruşcă
Şi văduv de ursoaica mea şi trist —
Mă mir şi eu de ce tot mai exist.

Pădurile-ar mai fi, atât cât sânt,
Dar oamenii le culcă la pământ,
Iar văilor le seacă apa, cursul —
Ce-ar mai căta pe-aceste plaiuri ursul?

Bârlogu-i bun de-acum doar de mormânt...
Să ies de-acolo suspinând, gemând?
M-am săturat de codru şi de lupte —
Voi adormi-n bârlog cu labe supte.“

Tema este reluată în altă parte *(Stau singur)* în ton sfâşietor de romanţă şi cu o figuraţie mitologică mai directă. Nu-i altă idee aici, însă, trecut pe o gamă minoră, motivul rătăcirii lasă ecouri tulburătoare. M. Beniuc ştie să fie profund atingând aceste coarde mici ale sufletului înspăimântat de apropiatul sfârşit:

„Pe cine oare să-l întreb
De ştie drumul spre Ereb?
Căci orice fac şi orice-aş zice,
Aud plângând pe Euridice.

În mine plânge ori afară?
Pe unde merg se lasă seară,

Pădurile abia respiră
Şi moare cântecul pe liră.

Am răscolit cenuşa-n vatră,
M-am căţărat pe munţi de piatră,
Plutit-am pe-nspumate unde
Şi n-am aflat de ea niciunde.

Mi-am destrămat în fire visul
Şi-am cercetat în mine-abisul,
Dar unde-am fost, năuntru-afară,
Zvâcnea doar plânsu-i iar şi iară,

E oare şi un alt Ereb?
Stau singur şi mă-ntreb, mă-ntreb..."

În volumul *Rămâne pururi vatra* (1974) aflăm acordurile poate cele mai grav lirice ale acestui lung recviem. Tema dispariţiei este reluată cu o imaginaţie mai bufonă (ton sarcastic, flagelator) în poemul *Toba,* admirabil:

„De-acuma pielea ta-i ca pergamentul
Pe care câte toate-a scris prezentul
Cu lacrimi, cu cerneală şi cu sânge:
Citesc şi-mi vine când a râde, când a plânge.

Ai fost erou în straie de paiaţă,
Un viu chemându-şi propria viaţă,
Un râu cătându-şi spre izvoare cursul,
Un om în lanţuri ţopăind ca ursul.

N-ar fi mai bine s-o-ncălzeşti la sobă,
S-o-ntinzi cât poţi, să faci din pielea-ţi tobă?
Iar cu femurele să baţi în ea,
Strigând la colţuri: «Am trăit aşa!»"

Peste câteva pagini, motivul reapare în alt registru afectiv, cu o notă potolită, mioritică la început, zvâcnitoare, crâncenă în

disperare la urmă. Lucru rar la M. Beniuc, care îşi strică deseori poemul prin prea multe paranteze explicative, versurile de acum au o curgere normală pe firul unui mare simbol liric:

„Le văd cum vin de mine mai aproape
De nu ştiu unde umbrele mioape
Şi-ncearcă să mă pipăie cu mâna
Ori mă miroase-aşa ca lupul stâna.

Ah! unde sunteţi, câinii mei bărbaţi,
Acum când stau la sfat cei doi fârtaţi?
Şi unde eşti tu, oaie bucălaie?
Ori te-ai făcut şi tu de mult strigoaie!

În loc de-apus văd golul sângeros
Din care ochiul soarelui fu scos,
Şi ramurile din copaci sunt ghioage —
Doar iarba-n lacrimi vrea să se mai roage.

Ştiu, logodit nu sunt cu infinitul,
Dar parcă simt la brâu scrâşnind cuţitul;
Ah! ce-am să mânuiesc luptând baltagul,
Să-mi apăr turma, de-a mai mare dragul!“

Portretul liric nu este atât de simplu cum l-am prezentat noi şi nici drumul poetului, printre simbolurile copleşitoare ale morţii, nu este aşa de direct. M. Beniuc cunoaşte multe atitudini, nu cunoaşte însă resemnarea. Nici măcar resemnarea într-o unică atitudine, în ciuda asigurării de identitate ce ni se dă în volumele din urmă, că:

„Nu vă uitaţi că părul mi-i cărunt,
Acelaşi sunt, acelaşi încă sunt.“

Dar, tot el, spune în altă parte:

„Nu mai sunt acelaşi care-am fost“,

pentru a reveni:

„Tot mai cobor în Maelstrom către fund,
Dar încă sunt, şi-acelaşi încă sunt."

Şirul confesiunilor continuă. O conştiinţă formidabilă *a sinelui* structurează aceste poeme de senectute. Este *sinele* lui M. Beniuc neschimbat, într-adevăr, de la *Cântece de pierzanie* la *Dialogul* din 1977. *Sinele* energic, nu rareori vanitos, dispus să se măsoare cu marile modele literare. Numele lui Blaga, Arghezi, care obsedau pe poet în tinereţe, revin, însoţite de umbrele lui Barbu, Bacovia şi Goga. Şi Mihai Beniuc nu cântă niciodată melodia modestiei, nu bate drumul umilinţei. Deşi, într-un poem din *Rămâne pururi vatra,* afirmă că:

„Au fost-naintea mea mai mari ca mine:
Arghezi, Blaga, Barbu, încă cine?
Cu ei nu mă măsor şi ucenic
Al tuturora poate sunt un pic",

poetul nu trebuie crezut. Modestia lui este, aici, vanitoasă, versurile sugerează mai degrabă contrariul. Dealtfel, în *Dialog* revine asupra comparaţiei dinainte, introducând o interogaţie care arată că nu l-a părăsit conştiinţa propriei forţe. *Sinele* veghează, bătrâneţea nu i-a distrus plăcerea emulaţiei şi voinţa de întâietate:

„A fost şi Eminescu şi Goşbuc,
A fost şi Goga şi a fost Arghezi,
Dar se ştia că floarea lui Beniuc
Va răsări prin ierbile livezii?"

Resursele acestei încrederi în proeminenţa *sinelui* sunt trase de peste tot. Biografia lirică a lui M.Beniuc continuă să fie, înainte de orice, o neascunsă laudă de sine. Într-un vers poetul se numeşte: „un fără greşuri dătător de tonuri". Străbunii săi au fost „copiii vitregi ai furtunii", el însuşi, tânăr sau bătrân, a călărit pe

caii viscolelor pustiitoare. Voievod în opincă, cu zurgălăi, ţinându-se modru în şa, cum însuşi ne încredinţează:

„Ah, ce fălos am fost, ce fălos“.

Este drept că, dacă întoarcem cealaltă faţă a monedei, chipul falnic se întunecă, *sinele* se adumbreşte şi în poem pătrunde, cum s-a văzut înainte, un lung bocet. Poetul dătător fără greş de ton alege, atunci, tonul cel mai mohorât: acela, fără speranţă, al ecleziastului:

„O, nimenea nu ia nimic cu sine,
Din toate câte are, în mormânt,
Aşa precum el a venit se duce,
Rămâne doar la capul său o cruce
Bătută şi de ploaie şi de vânt...“

şi aspiră, eminescian, la „nesaţiul de repaos“. Nădejdea lui este în poezie (“nădejdea-i doar în câte-un vers“), însă poezia este bolnavă de ea însăşi, şi M. Beniuc o leapădă de la sine. Pentru câtă vreme? Şi, mai ales, pentru a o schimba cu ce? La urmă, când ghemul acestor interogaţii, schimbări, reveniri se deşiră, vedem că nimic nu se lămureşte în versuri. *Sinele* se îndoieşte o clipă pentru a ţâşni, după alta, năprasnic. Dăm, atunci, crezare poetului: „sunt cel de totdeauna, doar schimbat“. Tema *identităţii* secondează în ultimele cărţi ale lui Beniuc tema *morţii.* A vorbi despre sine este, printr-o exacerbare a identităţii, un mod de a te opune neantului.

Poezia, crescută în interiorul acestui dialog, este substanţială, autentică în cea mai mare parte, cu un timbru liric grav, răscolitor. Pe cel mai bun Beniuc, după poemele de tinereţe, aici îl aflăm: în orgoliosul testament din asfinţitul vieţii, încercat de toate complexele vârstei, terorizat de obsesiile care i-au marcat viaţa, când bocind cu glas stins, când încruntându-se ca un leu închis în cuşca bătrâneţii:

„Plecaşi cu aripi şi te-ntorci cu cârje,
Ţi-s gândurile peşti închişi în vârşe,
Nu-ţi aminteşti prea bine de-nceput
Şi-n viitor te vezi ca-ntr-un trecut,
Nici sete nu ţi-e, nici nu eşti flămând,
Te uiţi în jos şi-n sus din când în când,
De tine eşti aproape şi departe,
Eşti parcă vântul răsfoind o carte,
Eşti ce pe rând la toţi va să le vie,
Eşti ca o metafizică pustie."

Însă lângă acest registru liric există, ziceam, un altul. Tot Beniuc este şi acolo, însă nu tot atât de profund. Este poetul social pe care îl ştim de totdeauna, cu suişurile şi coborâşurile lui. Câteva poeme pe teme patriotice (*Paznic,* în vol. *Patrula de noapte*; *Lângă Vezuv,* în vol. *Focuri de toamnă)* sunt remarcabile prin ştiinţa poetului de a se implica în istorie şi a face din ea o proiecţie a subiectivităţii. Revin, în astfel de momente, imaginile războinice ale poetului: oştean uitat, în post, lângă vulcanul istoriei; paznic de far veghind somnul patriei etc. Spre deosebire de mulţi versificatori contemporani care, neputând spune ceva interesant despre ei, se refugiază în temele istorice şi jignesc trecutul cu mediocritatea evocărilor lor, M. Beniuc este original, autentic când trece arcuşul său liric pe coardele istoriei naţionale. Dar nu este totdeauna astfel. Obiceiul de a umple golul abstracţiunilor cu versuri sucite în toate felurile până să rimeze „senine" cu „uzine" şi „veselie" cu „Românie" nu l-a părăsit. Într-un volum, în genere, excelent *(Patrula de noapte),* el readuce tractoarele chiuitoare în poem. În ultimele două cărţi *(Ţara amintirilor, Dialog)* numărul acestor versuri ocazionale, cu o veche, obosită regie poetică, a sporit în chip inexplicabil. Nu însă în măsură să întunece celelalte poeme, reprezentări mai directe şi mai sincere ale condiţiei pieritoare, dar demne a omului.

Acesta este poetul Mihai Beniuc. Pentru că el a scris mult, neînchipuit de mult, şi a făcut de multe ori ceea ce un poet autentic nu trebuie să facă, fiind adesea mai prejos de talentul său, pentru că a vorbit şi când trebuia să tacă şi a tăcut când trebuia să vorbească tare, cu vocea cât se poate de tare, critica tânără îl ignoră. Însă M. Beniuc nu poate fi ignorat în nici un fel. El este în cele 100 de poeme fundamentale risipite într-un număr astronomic de versuri, s-o spunem limpede, o voce autoritară, de neconfundat şi de neînlocuit în poezia românească din ultimele cinci decenii.

* * *

M. Beniuc a publicat şi nuvele *(Ură personală,* 1955), piese de teatru *(În Valea Cucului,* 1959; *Întoarcerea,* 1960), precum şi trei romane *(Pe muche de cuţit,* 1959; *Dispariţia unui om de rând,* 1963; *Explozie înăbuşită,* 1971), de factură autobiografică, cu aluzii nedrepte la unele personalităţi ale culturii (Blaga). Ele nu conving estetic şi lasă impresia unei lamentabile degradări a talentului.

Emil BOTTA

1912—1977



Volumul de versuri *Un dor fără saţiu* (Ed. Eminescu, 1976) atrage atenţia asupra unui poet pe care critica, după ce l-a îmbrăţişat cu ardoare şi a văzut în el „poate cea mai frumoasă nădejde a noului nostru lirism“ (Vladimir Streinu, 1937), l-a ignorat multă vreme. A contribuit la crearea acestei atmosfere de linişte neprielnică în jurul operei poetul însuşi, om delicat şi singuratic, iubitor de himere şi închinător, ca Nerval, la steaua neagră a Melancoliei. Aceasta este cel puţin imaginea pe care o lasă poemele sale elegiace străbătute de sarcasm şi sparte, din loc în loc, de comedii verbale în stilul fantaştilor simbolişti, elemente ce fac şi mai apăsătoare, întunecate reveriile şi meditaţiile lui Emil Botta (1912-1977). Lirismul este în primele volume *(Întunecatul April,* 1937; *Pe-o gură de rai,* 1943) mai muzical şi, în ciuda numeroaselor

semne de dezolare aspră şi a unei mitologii crepusculare, el lasă o senzaţie de transparenţă, de lumină subţire, tremurătoare în nişte versuri ce n-au nimic de-a face cu suprarealismul (cum s-a spus). Versurile sunt, dimpotrivă, clare, bine articulate, imaginea rară şi căutată, cu multe abstracţiuni livreşti plasate într-un decor romantic. Poetul este un El Desdichado care somnolează în solitudinea camerei sau se pierde prin codrii umbroşi unde izvoarele bocesc, iar păsările fac previziuni funeste:

„Singur umblam prin desime,
prin a Rusalelor codru vestit.
Negru de tristeţe, tristeţii sortit,
singur umblam prin desime.
Când auzit-am auzit
glas ca de zimbri, metalic, ascuţit:
Briareu!
Aici în desime nu-i nime,
doar păgâneasca treime,
tăcutele doar elocinţi vegetale şi ziulica şi eu.
Ah, e codrul, titanul cu braţe o mie,
strămoşul codru e Briareu.
Şi mi-a dat Domnul nelinişte setei nebune,
rubedenia vulcanelor crăpate de sete,
simpatia stâncii, a focarelor bete,
purtam pe buze munţi de cărbune!
Ai băut a vieţii şi a morţii frumuseţe toată,
codrule mare, Briareu!
Dar gura mea e gură de cântec, fântână secată,
gură de iad căreia îi e sete mereu."

(Briareu)

Reminiscenţe, desigur, din Poe, Eminescu, Laforgue, Keats, imaginaţie romantică spiritualizată şi voit teatralizată, patetism îmblânzit de o ironie repede convertită într-o atitudine de îndepărtare de lucruri până a da sentimentul unei existenţe disperate,

toate acestea se văd numaidecât în poeme, dar forţa lirică adevărată a lui Emil Botta vine din iubirea lui tragică pentru himere. Poezia configurează o ţară mitică de păduri profunde şi fluvii întunecate pe care plutesc nave rimbaudiene, un ţinut de amiezi fauneşti prin care aleargă minotauri şi cântă mierla mistică, pe solul lui cresc maci „haotici“ şi rătăcesc într-o dezordine lumească vinovată „şleahta bizarilor, haita de îngeri“, în timp ce deasupra, pe bolta cerului, strălucesc palid „boieriţele, jupâniţele“ stele.

Acest spaţiu poetic (unul dintre cele mai originale pe care le oferă poezia românească mai nouă) este, încă o dată, produsul unei imaginaţii lirice dominate, fecundate de cultură. Literatura poate fi şi ea sursă de emoţie lirică şi, dacă avem de-a face cu un talent puternic, simbolurile celebre intrate odată în conştiinţa noastră pot reapărea într-o mitologie poetică nouă. Este cazul lui Emil Botta, care, în cele mai reuşite poeme, introduce — lângă emoţia directă — o sugestie trasă din lecturi. Noaptea va fi, atunci, ossianică, cântăreţul din flaut va fi fugărit prin păduri de Eumenide, zeii silvani ademenesc spre locuri ascunse Driadele, vulpile decolorate de soare vor aduce în minte imaginea infantelor, iar urşii greoi şi solemni pe aceea a Granzilor de Spania. O fată ce aleargă prin poieni urmărind idilic un fluture nu-i, în imaginaţia prolifică a lui Emil Botta, decât o miss Anabell fluturând un drapel negru etc.

Imaginaţia lirică urcă, mitizează prin mai multe rânduri de referinţe livreşti obiectele comune ce vin în atingere cu poemul, pentru ca, în altă parte, aceeaşi imaginaţie să coboare, printr-o silită luare în râs, modelele. Lirismul trăieşte astfel între două stări extreme, poetul lunatic este mereu întovărăşit de un saltimbanc. Însă imaginea dintâi este mai puternică, gesticulaţia arlechinului nu reuşeşte să umbrească fizionomia poetului damnat să rămână în această lume le *ténébreux — le veuf — l’inconsolé.* Sub diverse expresii, poeziile lui Emil Botta reiau această efigie nervaliană. Cel care trece prin păduri fantomatice

este urmărit de Piaza Rea, printre oameni el merge „cu fruntea sus“ şi se simte „în exil“, în fine, paşii lui se lasă conduşi de „adoniana lucire a stelei pierdute“. Altă dată *(Cavalerul cu melc de aur)* creatorul ia înfăţişarea unui cavaler urmat de Scutierul Tristeţe sau pe aceea a călătorului ce trece în rădvan negru, printre copaci care plâng, spre „curtea Craiului Amurg“. Imaginea cea mai profund lirică a acestui sentiment de melancolică damnaţiune o aflăm în poemul *Un dor fără saţiu* din volumul *Pe-o gură de rai:*

„De un dor fără saţiu-s învins
şi nu ştiu ce sete mă arde.
Parcă mereu, din adânc,
un ochi răpitor de Himeră
ar vrea să mă piardă.
Şi pururi n-am pace,
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spaţii,
nici timpii de aur, nici anii-lumină,
izvoare sub lună, ori dornică ciută,
nimic nu mă stinge, nimic nu mă-alină
şi parc-aş visa o planetă pierdută.
E atâta nepace în sufletul meu,
bătut de alean şi de umbre cuprins...
Un dor fără saţiu m-a-nvins,
şi nu ştiu ce sete mă arde mereu.“

Temele şi figuraţia poetică nu se schimbă în ciclul *Vineri* (1971) şi în poemele recente: *Un dor fără spaţiu* (1976), care repetă numai titlul, nu şi versurile ca atare din 1943. Nouă este doar înfăţişarea materială a poemului, transpus, acum, în versuri libere şi cu o imagistică mai săracă. Mitologia poetică a lui Emil Botta capătă o notă mai apăsat naţională, deşi trimiterile la alte spaţii de cultură nu lipsesc. În înscenări lirice aproape copilăreşti în simplitatea lor poetul strânge la un loc *mieii şi mialele* din Ţara Bihorului şi, reluând de mai multe ori imaginea mierlei, face din ea simbolul unei păsări sfinte (“îngereasca mierlă“). Mierla este numită într-un

vers „doamna mea“, deci mierla cu glas dulce poate simboliza şi iubirea (sincretism romantic răspândit). La uşă îi bat zmei ce se cheamă „Bălaşul, Zamfirul, Berlantul“, la o nuntă cosmică participă „toţi Crinii“, scrişi cu majusculă, în alt loc e vorba de o Dânsa, fără altă determinare, sau de „acea Ţară“ şi „acel Ţinut“ etc. Orice element trecut în poezie capătă prin această ridicare la putere simbolică o nuanţă de sublimitate metafizică. Prozaicul adverb *Înăuntru* devine un majestuos, înfricoşător *Înăuntru, vântul* ia înfăţişarea mitică a *Vântului,* o stea, care poate fi identificată şi cu iubirea, intră în această mitologie ce spiritualizează totul ca o zeiască „Lucitoare“. După acelaşi principiu poetic (care, în fond, este vechi, poeţii conceptualişti îl foloseau în chip curent!), o abstracţiune ca *teroarea* poate să personifice fiinţa mitică a *Teroarei,* şi Emil Botta scrie un poem *(Împresurarea)* în ton de ironie afectuoasă, unde vine vorba de „silvestre oştiri“, de copaci metamorfozaţi, de „umé şi mumé“ etc. El formează, astfel, cadrul liric concret pentru abstracţiunea pe care a inventat-o. Poemul în discuţie nu mi se pare profund şi nici altele care mizează prea uşor pe putinţa lucrurilor de a sugera, printr-o simplă antropomorfizare, o realitate lirică adâncă şi misterioasă. Nici elementele de mitologie populară (Ielele, Joimăriţele) nu dau, aici, consistenţă poemelor abstracte, sufocate de prea multe clişee estete şi rarefiate de prea multă sentimentalitate:

„Cerceluş de veinin,
ineluş de venin,
oh, multe carate
are Dânsa mea, fluşturatica.
La răsărita soarelui,
orchestra de iarbă,
la pupitrul de iarbă,
dirigentul orchestrei
în fracul de iarbă
se înclină

şi un cântec de iarbă
a izbucnit
ca din pământ.
Este a III-a, *Eroica,*
a spus Dânsa, fluşturatica,
primăvăratica.
Aceste sonuri multisolemne,
acest diminuendo frenetic,
acest crescendo vertiginos,
totul şi totul e Summa,
e a III-a, *Eroica,*
simfonia de iarbă,
de April majestuos."
(Ielele, Dânsele)

Lirismul redevine, în schimb, profund când reapare ironia protectoare *Witz*-ul şi sugestia unei realităţi ermetice vizionare ca în *Cervantes:*

„Fiţi foarte atenţi
cu acest manuscris.
Fiţi atenţi cu litera T,
cu înţelesu-i profund,
cu fragila-i structură.
Eu evoc un secol de aur,
un instrument de tortură:
între eroare şi teroare
stă subtila, suava literă T.
Pe o cruce în formă de T
a fost răstignită Himera:
NUESTRO SENOR
DON QUIJOTE
EL CRISTO ESPAÑOL."

Sau în alt poem, unde îşi fac loc ideea timpului ce creşte în urmă şi nostalgia eminesciană de eternitate:

„Mă duce dorul către umbre iară,
străbune codru, vechiul meu Alcide,
cu gure dulci m-au sărutat silfide,
m-a prins, în plasa ei, plăcuta seară.
Nu-s astre-n cer câte visez iubi,
nu-i noapte-atâta câtă ard să port,
departe-s, vai, de-al veşniciei cort;
în umbra lui regească vrere-aş fi!
Veste s-a dus că nu mai suntem tineri,
s-a istovit al tinereţii pas...
Din focul clipei stinse ce-a rămas?
Lacrime doar, ce-s partea crudei Vineri.
Război am vrut, mă rog acum de pace,
străbune codru, vechiul meu Alcide,
în poartă bat şi te implor: deschide.
Sunt, tot, o noapte. Frig mi se mai face!“
(Soledad)

Erotica lui Emil Botta este discretă, stranie, supusă, în orice caz, unui sentiment mai adânc de neîmplinire, de dor fără saţiu, cum spune el. Obişnuita sugestie de cruzime dulce, de plăcere în suferinţă pe care o aflăm la toţi romanticii? Emil Botta este mai aproape de poeţii moderni prin gustul pentru macabru şi teatralitate. Dragostea este o robie grea, femeia este o realitate misterioasă pe care poetul o ascunde sub iniţiale (L) din discreţie, evident, dar şi cu sentimentul că orice vorbă clară împuţinează, risipeşte ceva ce trebuie să rămână într-o profundă indeterminare. Versurile sunt, la rândul lor, enigmatice, putând fi, la urmă, interpretate în mai multe feluri:

„Tu erai apa care doarme,
eram ţărmure înmărmurit,
şi ce braţe de piatră avea
stânca sciţilor, acel ţărmure scit!
Şi mă făcui vultur pleşuv,
pasăre de foc ce vultureşte căta,

braţ de văpăi vultureşte îmbrăţişa
apa, apa care dormea.
În rătăcire m-am rătăcit,
în ceruri gigante printre nori.
Şi în rătăcire eram fericit,
dând uitării acel ţărmure scit."

Tema erotică este exprimată mai limpede în volumul *Un dor fără saţiu,* unde dăm, iarăşi, peste aceeaşi mitologie neobişnuită: *Câmpia de os, Vedenia, Vrăjitorul, Cimbrul, Pierde-Vară, femeia — Pierzare, Năzdrăvancele, Pădurencele, Ingrid-Scandinava dătătoare de otravă, Doamna cu toporaş,* un *Orb* şi un *Ştrengar,* care, bănuim, este creatorul, pus sub simbolul arlechinesc al lui Til-Buh-Oglindă. Elementele acestei mitologii poetice vin, parte, din folclorul românesc, altele din cărţi sau sunt, pur şi simplu, rodul unor „dezordonate plăsmuiri ale minţii" *(Dormind)*. Ele se concentrează în nişte poeme mai declamatorii decât cele dinainte, însă, dacă dăm deoparte ceaţa acestei retorici dezlânate, aflăm, uneori, o confesiune lirică tulburătoare. Arlechinul a îmbătrânit şi are din ce în ce mai mult gustul tragediei. Poetul este, într-o definiţie care se repetă sub alte simboluri, un *buimac de odinioară,* un „Dus-Pierde-Vară", ceea ce ne trimite cu gândul la sublimul Trântor din povestirile fantastice. Timpul a făcut din el un martir şi într-un poem dăm peste acest portret în stil mioritic într-o variantă coşmardescă:

„Negre stele,
mure în chenar de pădure,
drept ochii sleiţi
de lumină goliţi.
Şi obrajii scobiţi
NIMENEA să-i şteargă.
Să rupă din cer
NIMENEA, ştergare de fier.
Şi ocne şi steiuri de sare

drept plânsete,
drept lacrimi amare,
Şi pene de corb
în stâncă tăiate,
drept plete
fluturând apucate,
drept bocete
la cer înălţate.
Drept stufoasă barbă,
firav fir de iarbă,
grâul care a dat
în spic tremurat.
Şi l-ar fi ajuns
pe trist Pierde-Vară,
ce l-ar fi ajuns?
Clopotul în dungă
drept fluier melodios:
aleargă,
aleargă, Vedenie, pe câmpia de os!“

Multe din aceste balade (glasul *Petrului Cercel, Ca un strigăt, Ar fi o baladă, Pietrele Scrise)* sunt nişte lamentaţii oraculare unde este vorba de moarte, dar şi de iubire, de melancolie, de amurguri şi de personaje bizare pe care Emil Botta le roteşte în versuri crispate, gâfâitoare, de o stranie poezie:

„Steaguri de aur au,
un vis le abate
şi flutură aurul.
Şi ce liniştite stau
stolurile,
în ce rugăciune stau
fermecatele!
La idoleşti altare
slujiţi
voi, slujitoare,
voi, steaguri de aur,

păsări cu glasul de om.
Şi mie, supusul,
ce-mi spuneţi?
Care-i menirea supusului?
Drumul e aspru
şi Legea e aspră.
Du-te la munţi,
la Pietrele Scrise.
„Neagră, neagră,
noaptea se făcea,
steaua era sub obroc,
un opaiţ luna era.
Şi la munţi, la scrisele pietre,
nimica, nimica nu scria.
Şi aşa,
sărmana-mi tristeţe
a intrat la greu, la stăpân,
la Pietrele Scrise.
la oraculare.
Şi m-am văzut
într-un vis uriaş
visând a tinereţii splendoare:
aripi de aur
şi stoluri şi stoluri.
Oh, Melancolie,
tu, Înseninare!“

Aici şi în alte poeme se prefigurează o călătorie în vis şi un spaţiu poetic nou în care moartea şi iubirea stau laolaltă, obiectele şi închipuirea lor se confundă. Un spaţiu halucinant în care se află un munte diamantin şi coridoare albe, păduri negre şi delirante „contra-păsări“ şi „anti-păsări“. Una dintre ele, *pasărea galbenă-n cioc,* este sigur simbolul morţii. Un corb pleşuv a orbit şi poetul îl numeşte „un Oedip al păsărilor“, voind să dea, probabil, sugestia îmbătrânirii universului, a stingerii materiei, idee reluată şi în altă parte:

„Şi aud
sunete seci, sacadate,
sunete lemnoase,
oasele troznind,
ca şi cum un cariu
ar toca stâlpii lumii.
Şi cad globul-soare
şi altele stele,
scrâşnind."
(Ingrid)

Este greu de prins tonul adevărat şi adâncimea acestor poeme ce stau mereu la frontiera dintre proiecţia onirică şi meditaţia sceptică. Planurile se întretaie, tragedianul comentează cu amărăciune pe arlechin, raţiunea reconstituie visele negre şi se lasă în cele din urmă împresurată de ele. Mai statornic, mai uşor de determinat este, în continuare, simbolul creatorului rătăcit, acum, într-un vis continuu şi terorizat de obiectele din jur. El trăieşte în „starea de umbră" şi, „uzurpat şi trădat", se lasă chinuit, posedat de vedenii. „Gheara Himerei" nu l-a slăbit, dar contactul cu himerele a luat forma unui efort teribil. Într-un loc poetul este numit, cu o metaforă de coşmar, un alpinist trist, un „Sisif al moliilor". El simte tot mai des „amarnicul preţ al cenuşii", visele sale sunt mai bolnave, cerurile se deschid, şi pe o vale a plângerii el simte suflul neantului:

„Vine un chip fără chip,
vine o voce fără voce,
un sunet fără sunet,
vine o faţă fără faţă,
vine canalia cea luminoasă,
cu aripi mii.
Şi ce ţesătură,
ce scriere cuneiformă,
ce misterioasă,
ce ţepi de arici

în fluturare hidoasă!
Nu mă lupt cu tine
ca Iacob cu îngerul,
nu mă cosi, nu mă secera,
nu mă cheamă Iacob,
sunt altcineva.
Făpturile visului meu
sunt preacurate,
mâinile mele sunt ostenite, la piept aşezate.
A sunat stingerea
şi se lasă linişte, linişte.
Şi numai cristale
şi doar minerale
în spelunca din vale."

În acest univers cotropit de vedenii rele apare şi corbul poesc sub înfăţişarea unui cuc de pripas *(Fachir),* iar în locul rozei *Trémière*, floarea mistică din *Artemis,* apare la Emil Botta orhideea:

„floarea
într-un extaz,
ca întoarsă din moarte..."

Într-o parabolă asupra artelor *(„Păsările" de Aristofan),* în legendara cameră a poetului, aflat în comunicare cu forţele nopţii, intră *Pasărea-Liră,* apoi *Pasărea Condeier,* pentru a-şi prezenta scrisorile de acreditare. Fantezia este, aici, mai senină, ori de câte ori întâlneşte formele compensatoare ale ironiei, poezia urcă din zonele de umbră metafizică spre ţinuturi mai calme:

„Şi citii
extemporalele
din ora de ornitologie
pe trimestrul trii.
Şi citii
despre Menura Superba
şi despre Sagittarius Serpentarius,

citii
foarte frumoase infamii.
S-a făcut! Consideraţi-vă
la voi acasă, le vorbii
acelor păsări nu prea zglobii."

Un punct de referinţă în lirismul lui Emil Botta este Eminescu, pus în rândul arhetipurilor, miturilor fundamentale. Numele lui circulă şi în versurile mai vechi, în volumul *Un dor fără saţiu* iubirea pentru Eminescu ia forma unui cult. Poetul ar fi suferit de o boală ciudată, de o teribilă manie a grandorii, boala creatorului adevărat; aceea de a se identifica cu creaţia, cu himera „Eminescu se credea Eminescu".

Cu o orhidee în mână şi o mierlă himerică pe umăr, un cavaler întristat străbate, în poezia nouă a lui Emil Botta, un ţinut de metamorfoze onirice din care spiritul nostru reţine câteva substanţiale viziuni crepusculare.

Gellu NAUM



Dintre suprarealiştii români, spiritul cel mai radical şi mai consecvent este Gellu Naum (n. 1915). *Drumeţul incendiar* (1936), întâia plachetă de poeme, însoţită de 3 calcuri de Victor Brauner, se deschide cu o notaţie scandaloasă din B. Peret: „Le général nous a dit/Le doigt dans le trou du cul“ şi cuprinde o instigare la revoltă. O revoltă, întâi, împotriva istoriei şi a structurilor sociale, o revoltă, apoi, totală faţă de stilurile constituite ale poeziei. „Acum fiecare poem este un arsenal de revolte“, „acum dicţionarele TREBUIE SĂ URLE“, scrie poetul în prada unei furii ce se extinde şi asupra cosmosului, căci iată ce recomandă el confraţilor:

> „Camarazi poeţi ajunge
> destul am gâdilat pământul pe burtă

el dansează cu luna buric
ascultând oasele de castagnetă ale monezilor
sexul lui de putoare a-mpuţit apele Mediteranei...“

Stilul este acela al ei *exasperării creatoare* pe care îl profetizase în revista *Unu* (nr. 33, febr. 1931) Geo Bogza: „nu exasperarea împotriva unei lumi, unei ţări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică...“. Gellu Naum pune mai multă revoltă şi mai puţină ironie în această exasperare. Drumeţul său incendiar, care este, în fond, simbolul poetului, promite să pipăie „chiloţii străvezii ai istoriei“ şi să-şi fluture „ciorapii împuţiţi lângă porţile Academiei Române“. Credinţa lui este, dealtfel, că „lumea a început să pută“ şi atitudinea cea mai responsabilă a poeziei este să opună violenţei din viaţă violenţa limbajului:

„E o înaltă şcoală de artă aceasta
să-ţi scobeşti creierul ca pe un nas
şi din adâncuri să scoţi mucii trişti ai poemului,
. . . .
eu singur voi şti să pipăi ca Toma rănile
ireale ale Christoşilor
voi fi un centaur siluind arborii poemului
voi şti să confund cel mai gingaş sex
cu o stropitoare
şi dacă va fi nevoie voi şti să-mi
aprind pletele din cenuşa lor
să iasă pasărea măiastră a cântecului nou“...

Ce surprinde, aici şi în poemele ulterioare *(Libertatea de a dormi pe o frunte,* 1937; *Vasco da Gama,* 1940) este extrema duritate a actului existenţial şi caracterul cu adevărat provocator, insurecţional al imaginii. Tehnica poetică a lui Voronca se baza pe o continuă emisie de metafore ce întorc pe dos logica obişnuită şi produc, în chip fatal, un sentiment nedesluşit de

încântare şi stupoare. Trecută prin straturile uniforme ale acestor imagini, violenţa gestului se destramă şi se domoleşte. Gellu Naum şi, în genere, tinerii suprarealişti din anii '30, reduc imagismul şi împing poemul spre zonele primejdioase ale existenţei. Ei vor să cultive în poezie o *experienţă a limitelor* şi să impună o estetică nouă care, în esenţă, se bazează pe o negaţie neclintită a artei ca fapt estetic. Scade, în acest fel, numărul metaforelor ce sparg urechile şi rănesc ochii poemului şi sporeşte violenţa poemului ca limbaj integral.

Un teritoriu asupra căruia se concentrează poetul suprarealist este erosul. Aici sunt multe de demascat şi, sprijinit pe Freud, suprarealismul a înlăturat cu brutalitate frunza de viţă de pe sex şi a mutat chiar locul sexului, aşa cum se poate vedea şi în celebrul *Viol* al lui Magritte. Scopul este, între altele, a ridiculiza morala comună ce face un mare mister dintr-un act vital. Gellu Naum este încă liniştit, aş putea spune chiar melancolic dacă poetul n-ar compara melancolia cu o perdea stupidă în calea simţurilor. În poemul *Vom sări afară din noi uimiţi* arată o oarecare prudenţă în notaţia erotică:

„O cum au să se mire străzile
când n-au să mă mai găsească în zori în
faţa parcurilor imense sugând ultima picătură de
lapte din ugerul lunei
cum au să se mire canalele de absenţa mea
majestuoasă
văd de pe acum rânjetul nedumerit al gardurilor
şi Doamnele întinzându-se somnoroase vor spune
moral:
„Acel tânăr care fuma şi scuipa mult
a sfârşit-o, desigur, cum se cuvine, în puşcării."

Dar eu voi fi în apele tale erotice
cu mâinile ca două cărţi de rugăciuni îţi voi face
jocuri de umbre"...

Dar prudenţa nu este regula poetului. De regulă sensibilitatea este ulcerată, gândul e intolerant, obiectele din afară rănesc şi stârnesc o mare mânie în lumea interioară, iar mânia se întoarce în vorbe „asemeni urdorilor“. Poemul este o provocare sau nu este nimic: iată legea. Provocarea lectorului (operaţie care, în sine, nu este nici de acceptat, nici de respins: depinde totdeauna de ce antrenează ea în planul poeziei!) ia adesea în cazul suprarealiştilor forma antropomorfismului. Pictorii au scos mari efecte plastice combinând regnurile. Poeţii sunt şi mai inventivi, florile muşcă, trenurile şi arborii au, la ei, trupuri de femei, iar trupurile sunt prevăzute, bineînţeles, cu enorme sexe. Gellu Naum imaginează un fabulos *Cal erotic* care are carnea violacee şi devoră cu imensa-i coamă oamenii şi ierburile:

„Calul erotic se plimbă pe case
calul erotic care miroase femeile
calul erotic care are sandalele aspirante
calul erotic din care curg evantaie
calul erotic care se moaie la căldură ca ceara
şi din stropii mari se nasc statuile cu sâni
statuile care se plimbă prin oraşe când e cald
şi se topesc la rândul lor în ape vagi
Apele rup pieptul cu furie umflă sforile şi se scurg
mai departe spre noile forme
unde calul erotic doarme la umbră şi visează
femei care-i trec pe spinare halucinate
ca pe un pod peste prăpăstii
fără să-l atingă
femei care se ţin de mână ca în vis
cu ochii pe jumătate închişi“

Se vede mai bine din acest fragment o tehnică poetică pe care am putea-o numi *tehnica asocierii infinite.* O imagine trece în altă imagine, într-un lanţ nesfârşit, fără a ţine seama de ideea, tema iniţială. Calul erotic se topeşte precum ceara, din ceară se nasc

statui cu sâni, statuile se plimbă prin oraş şi, pe căldură, se topesc dând naştere la ape vagi, iar apele duc spre străzile de carne pe care patinează femei himerice... Poemul poate curge în acest mod până la sfârşitul cărţii şi poate reîncepe în cartea următoare. Totul depinde, pentru ca spiritul cititorului să rămână treaz şi curiozitatea să nu slăbească, de puterea poetului de a combina universurile pentru ca desenul să fie mai fantastic. Femeia Knoss ţine în palmă o cutie cu fluturi şi rumegă mâinile de sticlă ale statuilor, în timp ce sângele îi curge din gură ca o cravată. Tot femeia Knoss are un polip pe frunte şi din polip iese o mână care mângâie „statuia fratelui magic pe pântec". Ea îşi scoate rinichii şi-i pune pe geamuri, iar soarele transformă rinichii în iepuri care rod pe Knoss „pentru că ea este ca un glob foarte mică"...

Puterea acestui discurs se bazează, totuşi, pe narcoticul imaginii, iar imaginea se bizuie pe ştiinţa de a răsturna sensul normal al relaţiilor dintre lucruri. Când poetul scrie că „sânii ca nişte vulpi îţi pătrund în urechi" şi „din măduvă ai făcut cărţi de joc"... el combină în absurd pentru a dovedi că poezia poate, în fond, orice. Să dea chiar un sens nonsensului, să facă verosimil neverosimilul. Din aceste repetate violuri asupra firescului se naşte o retorică a legăturilor imposibile, uşor de învăţat, dovadă numărul mare de imitatori. Poetul adevărat — şi Gellu Naum este unul dintre ei —dă un sens mai profund acestor jocuri ale limbajului. Deocamdată el se află încă în faza incendiară. Vasco da Gama, personajul (simbolul) liricii sale mânios juvenile, adulmecă şi cercetează cu luneta pulpele femeilor:

„unde Vasco da Gama adulmecă pulpele
pulpele femeilor cu jartiere
pulpele femeilor cu garduri
pulpele femeilor cu medalion
pulpele femeilor cu o catedrală pe ceafă
pulpele femeilor cu un vânt pe sân
pulpele femeilor cu pulpe pe pulpe
şi cu alte pulpe peste aceste pulpe"

şi face şi alte gesturi, mai pure, cum ar fi spălarea aripilor şi plecarea către noi continente.

Coerenţa interioară a poemelor este mai mare în *Culoarul somnului,* datat 1941 şi publicat în 1944. Temele esenţiale par a fi visul şi erosul. Într-un poem este invocată „agresivitatea transparentă a visului”, în altul, intitulat *Cheia viselor,* femeia este numită „pasăre în extaz“ şi tot aici se face o clasificare a femeilor somnambulice:

„Femei pe aceste câmpii inundate
femei elastice femei sumbre
femei de cristal şi de ceară nocturnă
femei cu degete interminabile
cu gene de gheaţă aprinsă
ne vom construi curcubee de flacări
ne vom îneca liniştiţi în aceste ape amare
în aceste ape metalice
somnambulice femei cu pleoape tăcute
ultima pasăre
sapă un coridor în piepturile voastre incandescente“

E cunoscut interesul suprarealiştilor pentru magia neagră şi, în genere, pentru practicile oculte. „E o operaţie de magie neagră să transformi carnea unei femei în cer“ — declara Magritte. Gellu Naum vorbeşte de *întâlnirile hipnotice,* de *fantome,* de *mediumnitate, de fiinţe vampirice* şi, din nou, de *apa agresivă a viselor.* Poemele ce folosesc aceste imagini nu sunt însă tenebroase şi nici agresive. Trecută prin spaţiul erosului şi prin spaţiul visului, eterna indignare a poetului s-a diminuat. Poemele arată chiar un oarecare patetism al demonstraţiei şi o retorică mai explicită. Iată o tăcută dimineaţă cu iubire, fluturi, umbre, nori şi arbori:

„Tăcutele dimineţi sau tăcutele nopţi
e un şold e o pulpă e o panteră
Încerc să-ţi prind umerii servindu-mă de o vioară
ca de o plasă de fluturi

dar dacă părul tău sună e pentru că visează
dacă pleoapa ta înfloreşte e din cauza vântului
dacă mâna ta urlă este pentru că e noapte
dacă urechile dorm e pentru că sunt flămânde
dacă pantofii tăi râd e pentru că se gândesc
şi umerii tăi dacă zboară e poate pentru că e foarte
târziu
Dacă mâna ta tace e pentru că este o scoică..."

Începând cu volumele *Medium* (1945), *Critica mizeriei* (1945, în colaborare cu Paul Păun şi Virgil Teodorescu) şi, mai ales, în *Teribilul interzis* (1945), Gellu Naum îşi construieşte o teorie a poeziei bazată pe ideea obiectului „efialtic" şi a visului ca instrument de cunoaştere. *Medium* cuprinde o confesiune, apoi o epică stranie, din nou o confesiune completată de un număr de vise comentate. Cartea începe (reflex cunoscut) prin a pune în acuzaţie *Poezia* şi, în genere, *Literatura,* cuvinte de ruşine, dar, vai, inevitabile chiar şi atunci când combaţi în scris literatura, poezia... E ceea ce constata cu imens regret Gellu Naum: n-a făcut decât literatură. „Îngrozitoare decepţie!"; „sunt infectat de literatură până dincolo de măduvă şi pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei", scrie el ignorând încă o dată faptul că transcriind decepţia lui pe hârtie face, în continuare, ceea ce nu vrea să facă: literatură! Poezia (literatura) fiind, atunci, o fatalitate, Gellu Naum stabileşte instrumentele ei. Mai întâi *visul,* o realitate mai puternică decât aceea a realului, un instrument de cunoaştere mai sigur decât acela al raţiunii. Despre puterea visului vorbiseră toţi doctrinarii suprarealismului. Breton trimitea chiar în primul manifest al suprarealismului „a la toute puissance du rêve". Gellu Naum, deşi nu iubeşte pe romantici, ia ca punct de sprijin pe Gérard de Nerval despre care se bănuie că ar fi fost schizofrenic. Tocmai de aceea, zice poetul român, tocmai de aceea ne întoarcem la Nerval pentru că „schizofrenia a făcut mai mult decât raţiunea

conţinută în toate capetele timp de cinci secole; cred că nu e departe ziua când schizofrenia, dincolo de aparentul ei subiectivism va deveni unul din principalele instrumente de cunoaştere"... Curios, despre rolul schizofreniei în procesul cunoaşterii vor vorbi, peste câteva decenii, filozofii Michel Foucault, Gilles Deleuse...

Suprarealistul Gellu Naum acceptă schizofrenia în măsura în care ea permite o experienţă a limitelor. Deviza lui este acum: „refuzul total al oricărei alte realităţi decât cea a visului, a oricărui alt adevăr decât al viziunii". Nerval considera visul *a doua viaţă.* „Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou du corne qui nous séparent du monde invisible", scrie el în *Aurélia.* Suprarealiştii sunt nemulţumiţi însă de romantici pentru că aceştia se refugiază în miraculos şi în mistică, se mulţumesc cu ceea ce Gellu Naum numeşte „un pesimism al plângerilor". Marea lor iubire din secolul trecut este Lautréamont. *Medium* vorbeşte de timpul şi spaţiul maldororian şi de contemplaţia maldororiană, deosebind-o de *contemplaţia narcisiacă:* „Maldoror contemplă pentru că nu poate face altfel, contemplă urlând, aşa cum un leu priveşte printr-o cuşcă figurile cretine ale spectatorilor îngheţaţi de răgetele lui adânci". Întrucât Gellu Naum vorbeşte în *Medium* de semnificaţia maternă a apei, a pământului, a morţii, a somnului, ne dăm seama că el citise sau era la curent cu ideile lui Bachelard despre imaginaţia materiei. Dând o atât de mare însemnătate visului, poetul nu elimină din câmpul poeziei elementele derizorii ale vieţii diurne şi nici n-ar putea, întrucât poemele de până acum vorbesc numai de ele: „Îmi place să le privesc în întregime şi cu deosebită atenţie, turburătoarele semne care apar de nu ştiu unde, dintr-o hârtie găsită pe drum, din pălăria voiajorului care flutură la fereastra trenului, din fundul inimii mele, din aripa unei păsări, din ceea ce reţin împreună cu regretul amneziei stupide care mă împiedică să-mi leg viaţa trează de absolut toate visele mele, de a-mi continua fără nici o urmă de ezitare toţi

paşii, mai ales cei care se pierd în culoarele profunde ale somnului, din unghia unei femei sau din gâtul unei broaşte“.

Din al patrulea vis narat aflăm că *Clava* e cuvântul magic al poeziei şi tot de aici deducem că, aruncat mulţimii, cuvântul produce o stare de delir liric: „imediat oamenii încep să spuie poeme lungi, interminabile; oraşul tot e populat de mii de oameni care merg declamând la nesfârşit“. Poetul e mulţumit şi terorizat, în acelaşi timp, pentru că va fi ucis. În al cincilea vis îl întâlneşte pe Victor Brauner şi tot acum (nu ştiu dacă în stare onirică sau în stare de luciditate) îşi dă seama cât de profundă este cunoaşterea bazată pe vis: „Visele ne dau cu o extraordinară gratitudine, cu o faimoasă şi perseverentă amploare, soluţiile cele mai neaşteptate, întrebările cele mai fecunde, elementele cele mai halucinante“.

Dar să nu uităm *obiectul efialtic* pe care tinde să-l creeze poezia. Efialtes este unul dintre cei doi fii ai lui Poseidon şi ai Ifimediei, celălalt fiind Otos. Giganţi, ei s-au răzvrătit împotriva zeilor din Olimp. Gellu Naum dă noţiunii de *efialtism* o accepţie magică (“mişcarea luminii, a Marelui Androgin, e o mişcare efialtică; din această mişcare se naşte Hé potenţialitatea răului“, scrie el într-o notă din subsolul paginii). În privinţa obiectului efialtic aflăm că el îşi păstrează prestigiul „feroce sintetic“ şi că poate provoca două stări contrarii: exaltarea şi temperanţa: „În raportul nostru cu obiectul, efialtismul ne apare sub două aspecte diferenţiate de timpul şi, mai ales, de spaţiul agresivităţii obiectului: efialtism reţinut, efialtism exuberant. Din prima categorie: o carte care ne muşcă degetele sau ne injectează ochii, o fereastră fixă care priveşte o altă fereastră, o scrumieră imobilă, un coşciug, un nasture încheiat etc. Aspectul exuberant al efialtismului este cel mai bine reprezentat în obiectele licantropice.”

Pentru a provoca starea efialtică, poetul ne propune o metodă: să luăm un ou de găină cât mai mic posibil, îi golim conţinutul şi-l înnegrim cu tuş chinezesc, apoi, după ce l-am străpuns cu o sârmă, îl fixăm pe un ecran alb şi, la urmă, fixăm totul pe peretele

dinspre picioare când ne culcăm... Aceasta este *metoda hipnotică de provocare a subiectivismului prin forţa impulsivă a dorinţei*... La ce poate servi ea? Ne spune autorul: „Cu ajutorul acestui aparat se pot forţa stări de demi-veghe, de reverie trează, particular de iraţionale, în care certitudinea eruptivă apare ca metoda cea mai sigură de gândire. Se sesizează de asemenea cu o uluitoare uşurinţă aspectul efialtic al obiectelor. În acest climat favorabil apariţiei fantomelor se câştigă noaptea."

Apare şi Miss Terria, „mare prostituată onirică, suport sadic al erotomaniei şi avidă acaparatoare a poluţiilor nocturne", însoţită de un câine numit Maldoror. Ea nu apare decât în vis sau în poem şi este, se pare, un vampir, o hienă, „un anotimp complet mov", o vrabie şi îndeosebi un ou, având o uluitoare putere de metamorfoză. Miss Terria este, în fond, *Iubirea,* simbolizată în prozele şi piesele de teatru din *Teribilul interzis* şi *Castelul orbilor* (1946) printr-un şir de femei enigmatice şi crude: Zenobia, Lucida Voyantă, Cécile, Luiza, Ursula...

Însă erosul este dominat de umorul absurd. Naratorul din *Patul de crini* (vol. *Teribilul interzis*) este Poet şi, în această calitate, poartă tradiţionalele plete. Părul poetului ajunge până la călcâi şi, în afara scopului estetic, el serveşte la prinderea liliecilor pe care Ursula îi vinde apoi unui negustor din apropiere. Asta asigură o viaţă îmbelşugată, însă Poetul este supărat că Ursula nu declamă şi nu-i laudă versurile şi vrea s-o alunge, însă femeia se opune şi, ca s-o determine, Poetul îşi taie pletele cu o lamă. Însă Ursula este de neclintit: „Samson, Samson [...]. Crezi că n-am să te mai ador, imbecilule, chiar dacă n-ai mai avea cap?". Femeia moare de bună voie sau este ucisă (proza este voit ambiguă la acest punct) sărutând şuviţele de păr ale Poetului. Robert (din piesa de teatru *Exact în acelaşi timp*) promite Céciliei să se sinucidă, ezită între a se împuşca în inimă sau în cap, Cécile este iritată şi se întoarce cu faţa la perete. Robert, în fine, se hotărăşte, trage în inimă, apare Fetiţa cu Cercul care cere voie să-şi ungă buzele cu

sângele mortului... Cécile introduce cadavrul într-o valiză şi duce valiza în casa unei rivale, Luiza. În valiză se află însă cadavrul unui câine, iar câinele este aruncat de Fetiţa cu Cercul pe geam într-un cărucior de copil de data aceasta...

Mai interesante sunt notaţiile cu caracter aforistic, celebrele proverbe întoarse spre absurd ale suprarealiştilor. „Poezia este o ştiinţă a acţiunii", scrie Gellu Naum în *Castelul orbilor* şi tot aici: vocea poetului e o *„erezie capabilă să sfărâme dogmele"*; „singur langajul poetului, incoherent încă şi vag, acest langaj al *perturbaţiunii,* acţionează şi transformă...". Asta când poetul scrie într-un registru grav. Ideile merg însă de regulă spre paradox. „E destul de cretinizant să vorbeşti limba oamenilor, dar melcii sunt completamente surzi", zice poetul tot în *Castelul orbilor.* Notele din *Teribilul interzis* şi *Spectrul longevităţii* arată puterea de speculaţie şi o tinerească, frumoasă împotrivire faţă de conformismele gândirii. Iată câteva:

„Poezia adânceşte rănile pe care le face raţiunea. Acesta este poate singurul lucru care-i justifică existenţa."

* * *

„Cuvintele sunt ca femeile — s-a spus — ele sunt totdeauna mai frumoase goale."

* * *

„Poetul vede în măsura în care orbeşte."

* * *

„A depoetiza universul. Va veni timpul în care toţi oamenii vor avea dreptul şi datoria de a scoate poezia din propria lor viaţă, din viaţa comună."

* * *

„Să cretinizăm limbajul."

* * *

„Ceea ce se cere de la noi nu este de a pune în locul poeziei o altă poezie, nu este de a încerca o nouă tentativă poetică de orice fel, ci de a reclama ca primă condiţie pentru eliberarea expresiei distrugerea totală şi definitivă — în sensul de total şi de definitiv care se poate accepta — a oricărui gest care poate sugera măcar sublimarea imensei dezăsperări umane.“

* * *

„Orice disperare este poetică.“

* * *

„Trebuie găsit obiceiul de a pierde.“

* * *

„Un poem trebuie să fie semnificativ şi profetic, asemeni visului şi asemeni acestuia semnificaţia trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă.“

* * *

„Cea mai acceptabilă atitudine critică în faţa poeziei este de a uita completamente că ştim să citim.“

* * *

„Cel care nu deschide cu o singură mână această carte şi nu o citeşte cu un singur ochi nu o înţelege.“

Din cele *122 de cadavre* din *Spectrul longevităţii* (care amintesc de cele *152 proverbe* ale lui Paul Eluard, din 1925) putem reţine aceste inteligente fragmente pline, unele dintre ele, de haz prin insolitul premisei:

„Vârful genelor te susţine deasupra apelor.“

* * *

„Cere-mi ce vrei, dar nu accepta.“

* * *

„Ce se poate cere întunericului când ni se aduc lămpile?“

* * *

„Iubesc culoarea pe care o porţi în ziua când nu apare soarele.“

* * *

„Se poate numi poet numai acela care deformează cu preciziune.“

* * *

„Subiectul unui poem depinde de absenţa subiectului. Cuvintele urmează legea reală a imposibilităţii supunerii.“

* * *

„Linişteşte-te: aceste statui nu te cunosc.“

După 1948 Gellu Naum a scris, în stilul epocii, poeme pe teme sociale şi politice (*Filonul,* 1952; *Tabăra din munţi,* 1953; *Poeme despre tinereţea noastră,* 1960; *Soarele calm,* 1961), renunţând la hazardul obiectiv şi la automatism ca sondă. Într-o carte despre „anii cu fascişti şi popi“, stilul este violent expresionist, iar gândirea este marcată de un maniheism atât de puternic încât nu mai e loc pentru nuanţa poeziei. În *Soarele calm* ironizează încă „versurile în redingotă“ şi „ghetele cu scârţ ale clasicismului“, însă poetul, vizitând un sat în plină metamorfoză socială, scrie poeme în cel mai pur stil anecdotic:

„Băbuţa, ultima analfabetă,
oftează uşurel şi cască:
noi prăpădim atâta cretă
şi ea nu ştie să citească!...

Zice că-i vine greu să scrie beţe,
că e bătrână — şi mai spune

că i-ar fi lesne să înveţe
un cuvinţel de rugăciune...“

sau:

„Acolo e şi lumină mai multă
Pe uliţă, o oaie nătângă,
încremenită lângă difuzor, ascultă
Ravel, *Concertul pentru mâna stângă.“...*

Câteva melancolice reverii marine *(Studii pentru un poem la ţărmul mării)* sunt admonestate în notele de la subsolul paginii pe motiv că sensibilitatea contemporană nu se recunoaşte în tragismul lui Orfeu. Versurile sunt muzicale şi clasicizante:

„În faţa ta e marea, gigantic sân, rotund,
sub străvezii marame, zbătându-se încet
şi ea, pe nesimţite, trezeşte din afund
tristeţea ta nativă de om şi de poet;

pe-aici trecu, în nave cu untdelemn şi vin,
pe clinuri moi de valuri, pierzându-se în larg,
străvechea deznădejde şi geamătul deplin:
pe-aici trecu Ulisse, jelind lângă catarg;

pe-aici, în noaptea scită, pe-o cremene de stâncă
şi-a scăpărat, spre stele, copita, un centaur
şi tot aici, în unda tăcută şi adâncă
şi-a înecat Orfeus poemele de aur.“

N-a dispărut cu totul oroarea poetului suprarealist pentru obiectele lirice tradiţionale. La o întâlnire sentimentală poetul se duce nu cu un buchet de flori în mână (simbol compromis), ci cu o gheată, o *gheată civilă,* simbol al pacifismului. Iată justificarea adusă:

„fac asta nu pentru a retrăi mitul Cenuşăresei,
nici pentru că aş ţine cu tot dinadinsul să răstorn
niște biete valori estetice

şi nici din umor;
eu nu sunt omul visat de Georg-Cristoph Lichtenberg:
„dăduse câte un nume fiecărui papuc în parte“
(unuia îi spunea, pesemne, Heinz şi altuia Grety),
gheata mea nu e trandafirul public al lui Eluard
oferit necunoscutelor pe străzile Parisului
şi refuzat de ele, cu îndârjire, o după-amiază întreagă“

În acest stil de eseu liric, excesiv demonstrativ aici, sunt scrise aproape toate poemele din această perioadă. Odată cu *Athanor* (1968), *Copacul animal* (1971), *Tatăl meu obosit* (1972), Gellu Naum se întoarce la procedeele suprarealiste. În *Athanor* reia *Vasco da Gama* şi alte câteva poeme de tinereţe în ciclul *Oglinda oarbă.* Un alt ciclu (*Heraclit*) din acelaşi volum este datat 1958, semn că în secret poetul continua să exerseze în stilul vechiului dicteu. În *Poeme alese* (1974) mai amestecă o dată versurile vechi şi noi pentru a dovedi că nu există, în fond, o mare ruptură între ele. Adevărul este că, lăsând deoparte poemele proletcultiste din anii ’50, Gellu Naum n-a abandonat în esenţă convingerile sale suprarealiste. Le-a adaptat numai unor noi stări lirice. *Poemele* de după 1975 reiau într-o formă modificată discursul de o „ferocitate surâzătoare“ (zice Ov. S. Crohmălniceanu) din faza *Teribilului interzis.* Există o mai mare coerenţă între fragmente şi o mai potolită poftă de a provoca prin imagismul în continuare îndrăzneţ, insolit. O aventură a cercului:

„Tată al somnului văr al săgeţii frate al echilibrului
aleargă aleargă prin ploaie

Vesela simetrie a începutului
urmăreşte pe asfalt o linie dreaptă
la capătul căreia aşteaptă oboseala“

sau, într-un poem în stil demitizant, o frumoasă sugestie de succesiune a generaţiilor şi de întoarcere la eternitatea minerală.

Sentimentul tragicului existenţial nu este cu totul anulat de detaliile comice în marginea temei:

„În fiecare toamnă şi în fiecare primăvară
bunicul străbătea cu oile spaţiul carpato-balcanic
dus-întors
şi oile făceau beee
exprimând astfel legile tăcute ale migraţiei

Într-o bună zi oile au murit

În transhumanţa lui solitară
bunicul a lăsat să-i crească nişte mustăţi lungi
şi s-a apucat să mâne o turmă de pietre

Apoi bunicul a murit şi el
mustăţile i-au crescut şi mai lungi
pietrele au intrat în pământ
şi au început să-i roadă mustăţile"

În ciclul *Heraclit,* unde poetul caută „cuvinte hexagonale", fără a ocoli totuşi marile simboluri lirice, lucrurile fumegă „în contururi incerte". Asta favorizează inserţia fantasticului. Multe poeme îl cultivă în varianta acelui *demonism al coincidenţelor* pe care îl întâlnim în plastica suprarealistă. În timp ce poetul ascultă fumegarea lucrurilor incerte, în bucătăria vecinilor tropăie un cerb, dar bătrânii nu-l aud pentru că ei au un ou la ureche şi ascultă „tăcerea intactă a gălbenuşului". E adaptată, aşadar, metoda efialtică. Poemul cuprinde discret şi o parodie a poemului. Unele simboluri lirice reputate sunt luate în râs, introduse într-o fabulă absurdă şi la urmă vedem că înţelesul grav al simbolurilor n-a fost eliminat de tot:

„în august când cerul se umple de tauri
un vultur coboară în vecinătate
şi mă anunţă de la primul telefon că vine să mă vadă

Admirabil piroman bântuit de incendii
cu o seninătate neagră peste pene
el vine tulburat de prevestirea unor flăcări sigure
vultur cartezian trecut prin clasele unor aspre colegii

el se împacă greu cu tăcerile mele
dar ştie că purtăm acelaşi semn sub pleoapă
şi simte pe genunchi acelaşi aur

Noi om şi pasăre pe două jilţuri
stăm îndelung de vorbă
pe când iubita mea cu gesturi liniştite reînvie
reconfortantul archetip al nopţii"

Copacul-animal vorbeşte de „ciudatul bine ştiut" şi de „migrările spre labirinturi blânde", despre o aventură, în fond, continuă, nelocalizată în timp şi spaţiu. E aventura poeziei care descoperă şi înregistrează fluxul existenţei în actele grave şi în faptele derizorii, fără preocuparea expresă de poezie (nici măcar de antipoezie). *Pohemul e* un discurs dintr-un discurs continuu, întrerupt arbitrar de un accident pe care autorul nu-l dezvăluie. Dacă n-ar interveni obstacolul exterior, poetul ar scrie la infinit, spunea Valéry, poemul său... Simţul liric este în permanent contact cu forţele universului, cel mai neînsemnat element poate să provoace declanşarea emisiei: un bătrân mort pe bălegar, o găină, mutatul unui butoi, întinsul unei sârme, servirea ceaiului de către Bettine... Centrul poemului este pretutindeni şi mizele lirismului se anunţă în tot momentul a fi promiţătoare:

„Recurg la tine Bettina te rog să mă înţelegi să mă speli pe ochi
sunt pohet
scriu fii atentă cu picsul
mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare şi cutare
ceva mai încolo omul acela mai face un zid
clădeşte în el se închide în el şi geme
eu fii atentă trebuie să-l scot

fiindcă mă strigă afară din cercul meu
şi eu te ador fii atentă
recurg la tine Bettina fiindcă mă cunoşti de copil dintre
cele două războaie
am supt amândoi la aceleaşi ziduri s-au dărâmat peste amândoi
aceleaşi mame
plecam Bettina la vânătoare de şoimi la pescuit pe coline cu tine
şi oamenii se uitau la noi din ziduri plecau cu noi de mână
liberi se regăseau o clipă două."

În volumul *Tatăl meu obosit,* subintitulat *pohem* şi pus sub semnul lui Heraclit ("intră o apă foarte pură şi foarte impură"), Gellu Naum revine la aforisme, proverbe, tratate toate în maniera umorului negru: „În dimineţile următoare mă duceam la universitate pe la ora nouă. Aveam picioarele legate cu nişte curele şi purtam pe faţă obişnuitul capuşon cu moţ ca de pitic. Lumea se arăta cam dezamăgită de echipamentul meu tehnic atât de rudimentar şi încerca să mă convingă să renunţ la glugă".

Nu absentează erosul: „La Malmö făceam lecturi entuziasmate, dar neputând suporta climatul a trebuit să plec. Acolo am întâlnit-o pe Catherine Mahoney, o tânără actriţă, o veritabilă stea (ridica ochii spre cer), Pohemele mele o vrăjeau, ea mă adora şi familia o alungă din casă".

Solicitarea permanentă a *echivocului* este şi un stil al *pohemului,* nu numai al tinerei actriţe de la Malmö. *Pohemul* adună totul, fiorosul şi diafanul, derizoriul şi profundul din fluxul tulbure al realului şi acolo unde nu ajunge cunoaşterea ajunge imaginaţia (poezia) care întemeiază în acest chip realul. Căci Gellu Naum, încă din faza lui nihilistă (*Teribilul interzis*) anunţa că poezia trebuie distrusă şi poezia trebuie reinventată în acelaşi timp. El are, în fond, dreptate. Cine distruge poemul cu mijloace lirice nu face decât să întemeieze poemul. Există mereu — la scriitorii autentici — un echilibru între cele două impulsuri, o dialectică care ordonează şi împacă forţele spiritului. S-a spus,

pe drept cuvânt, că *şcolile* mor tinere în artă. Maturitatea limpezeşte şi stabilizează conştiinţele rebele. Suprarealiştii preconizează o revoluţie permanentă, evitând astfel odioasa clasicizare a poeziei. Procesul este, totuşi, inevitabil. Chiar şi conştiinţele cele mai insurgente au domolit, cu vremea, ritmurile. În disputele din jurul suprarealismului s-a pronunţat des cuvântul *trădare.* Gellu Naum insuşi, în *Critica mizeriei,* cita pe cei care au nesocotit ortodoxia suprarealistă. Însă trădarea este, de la un punct al evoluţiei talentului şi de la un punct al evoluţiei poeziei însăşi, inevitabilă sub anumite laturi. Vitalitatea unei şcoli poetice se judecă şi în funcţie de forţa ei de a se adapta noilor forme de sensibilitate. *Poeme alese* (1974) desfiinţează — s-a văzut — frontierele dintre vârste şi aşază versurile într-o cronologie afectivă. Notaţiile incendiare din *Vasco da Gama* închid volumul, iar poemele inedite, probabil cele mai noi, din ciclul *Purtătorul de lance* îl deschid. E o propunere, în fond, de lectură: dinspre prezent (maturitate deplină) spre începuturile lirismului din faza militantă a suprarealismului. O lectură, să spunem numaidecât, posibilă, cu anumite avantaje faţă de obişnuita parcurgere cronologică. Privirea critică surprinde mai uşor permanenţele lirismului şi *figura* spiritului creator, determinată de raporturile cu obiectul liric. La drept vorbind, între versurile din *Purtătorul de lance* şi cele din *Vasco da Gama* nu este o prăpastie. Între „doamna perfectă“ din poemul publicat în 1940 şi „doamna de mărimea unei seminţe“ din poemul scris nu se ştie când şi publicat în 1974 e o deosebire de nuanţă, nu de esenţă. Esenţa portretului (vreau să spun: a poeziei ce se disimulează în asemenea schiţe de un fantastic voios) vine din plăcerea şi ştiinţa de a divaga, de a amesteca planurile temporale şi, mai ales, de a amesteca regnurile dând cititorului senzaţia unui univers unic în care *fihinţele,* vorba poetului, şi lucrurile comunică şi se condiţionează. *Femeia perfectă* iese din obiectele himerice:

„apele pieptenului cad în picături care
se rotunjesc şi devin obiecte

din aceste viori năvălesc armăsarii
armăsarii lichizi pe care e bine să stai
când la mâini degetele îţi cresc ca nişte unghii
şi unghiile ţi se scutură ca nişte pălării

sub ele se ascunde femeia perfectă

ea are în locul mâinilor arbori
şi călătorii osteniţi vin aici de se culcă
dar arborii îi sug şi-i schimbă în păsări
şi călătorii zboară cântând pe alţi arbori
unde e o pâine de asfalt din care
dinţii pălăriei muşcă cu poftă“

în timp ce *doamna de mărimea seminţei* este un produs al tristeţilor carnasiere:

„ea îşi clătina capul pe baza triunghiurilor noastre
de ce nu înţelegeţi că e soţie de doctor cu inimă că n-avem dreptul
să dormităm într-o groapă cu lei
că ea este un fel de ceva (scrie pe ea) un fel de cum s-ar zice
care se piaptănă prelung
în timp ce o altă fihinţă se plimbă pe partea cealaltă
şi noi susţinem sus şi tare că nu există nici o parte cealaltă
că am pus bamele în pământ şi la Doamna-firaral
dracului de pământ că l-a răscolit ploaia că avem
datoria să înaintăm spre mare şi să punem
bamele în pământ

doamna aceea bizară contestă atributele poetului Marior
în timp ce noi profetizăm
(avem şi nişte martori dar nu mai fac doi bani)“.

Se observă fără dificultate ceea ce comentatorii lui Gellu Naum au numit *temporarizarea* mişcării, lentoarea, „zăbava“ (Cezar

Baltag) demersului liric. Poetul inventează, acum, noi forme de a rupe coerenţa logică a poemului. El grupează la întâmplare cuvintele *(firaral dracului),* renunţă la punctuaţie, începe cu majusculă în mijlocul versului, introduce paranteze, reproduce, în stilul indirect liber, vocile unor martori din afara poemului pentru a întări senzaţia că poemul este un discurs neîntrerupt, iar discursul iese direct din fluxul existenţei şi, încă o dată, poemul întemeiază realul. Caut, totuşi, un sens mai adânc în această curgere de cuvinte şi am sentimentul că-l descopăr într-un poem ce se cheamă *Imposibil de trecut sub tăcere:*

„Într-o capcană lângă o capcană
fiecare se aşază în altă capcană cu o solemnă precizie
şi îşi comunică impresiile despre paradis

apoi fanaticii copii
ne întocmesc discursuri pe formule intuite
şi întreaga imensa legătură a lumii se clatină
un fel de măduvă a respingerii aduce starea aceea frenetică
practica turnului aproape de nesuportat
ne-am lipi obrazul de ea am spune ceva
era mai bine dacă spuneam
obscurele cuvinte ale celor înnobilaţi de marginile
noastre pierdute".

Este o reverie a condiţiei existenţiale. În altă parte aflăm o imagine a memoriei care exilează şi a golului în care ne prăvălim:

„(îmi aruncam lancea şi chiuiam)
arbitrii îşi fluturau coamele în echivoca lor
imparţialitate
dar noi vroiam şi mai departe ne prăvăleam în gol
nediferenţiaţi de apele materne
cuminţi spătoşi cu toate actele în buzunar
vroiam şi mai departe spre caii împuşcaţi pe locurile lor
ne exila o imensă memorie tot ce s-ar fi putut numi

astfel se aduna într-o singură imagine cu formă
nedefinită
exista o femeie denumită Eliza tăia lemne cu un motor
străvechi
noi o priveam bănuitori
şi toate capetele noastre la un loc formau un trist
hidrocefal rezemat în lance la capătul lumii“.

Apare, acum, poetul Marior, apare şi casta femeie Isolda Stella, ce tocmai trece într-un helicopter albastru, la 5-6 kilometri de cartierul sudic aşteaptă tandra Sarolee, iar pe strada Maria Rosetti stă buna Gerda Cosmin care înţelege ce trebuie şi are inteligenţa să tacă... Câteva personaje-simboluri dintr-o poezie care inventează mereu *fihinţe* şi obiecte stranii, adesea *fihinţe-obiecte,* ca acel copac-animal prin care pulsează sevele reunite ale universului. În poemele cu linii inextricabile se ascunde uneori un spirit tihnit, ca în aceste reverii domestice:

„Iubita se rezema de uşă de frunte
era o zi din cele mai propice
pentru o devotată şi caldă ignorare
iubita avea frunte cu buzunare cu aţă cu ac cu tot ce trebuie
noi mângâiam hărţile vechi colţii de fildeş
manşetele de prin dantele
iubita se rezema sau plutea
indiferentă la gesturile celorlalţi Îşi vâ-
râse cuţitele în teaca lor îşi vâ-
râse pumnii în ochi (zornăia)“

de o graţie oprită de notaţii tăioase, persiflante, poetul temându-se (ne-a dat atâtea dovezi!) de sublimul ridicol. A scris însă de la început şi scrie în continuare despre iubire, pe care într-un poem o numeşte „stare de încredere fără regn“ şi despre „marea migraţie inaugurală“... În felul său, Gellu Naum atinge aceste sublimităţi pe care poezia autentică nu le poate ocoli. Un poem

tipic pentru gândirea şi stilul său în care anecdoticul se amestecă în chip brutal cu lirismul cel mai pur este *Înainte şi după:*

> „O curioasă nevoie de levitaţiune, moştenire de la vreun strămoş războinic şi pasăre, îl obliga, în secunda precisă a dragostei, să-şi lepede ultimul lest de memorie diurnă. Atunci retina i se făcea elice, sângele desfăcea aripi, oasele uşoare îşi regăseau rând pe rând structurile şi funcţiile iniţiale. În gura lui vuia un oraş depărtat. Undeva, pe cerul lăuntric, se rotea rivalul zăngănindu-şi armele generoase. Dar el se mulţumea să-l salute, mândru, şi să pornească mai departe dispreţuind sfârşiturile, pe când iubita, culcată alături, îi urmărea pe cutele cearceafului elanurile zborului încremenit“,

transcriere dură, iritant apoetică, a unei stări de graţie din care vechii poeţi au făcut un mare mit.

În poemele *(pohemele)* lui Gellu Naum pătrund adânc obiectele în starea şi cu originea lor incertă. Citez la întâmplare:

> „Ochi pentru nas dinte pentru floare
> cal pentru sânge om pentru fruct
> apoi exista casa aceea neîntreruptă
> şi cuţitul de pâslă de apă
> existau multe sertare pline cu ceaţă
> exista un scaun şi se făcea o virtute
> apoi mai existau cutiile de scrisori pline cu frunze
> şi picioarele şi ghetele şi melancolia
> şi câteva cuvinte într-un tub de lemn
> şi nu ştiu unde şi nu ştiu de ce
>
> şi toate se compensau se compensau“

şi, de data aceasta, după o relectură atentă a versurilor:

„mamă a lucrurilor ce au cu mine
eu spun masă pat magazie
dar în poetica dură a legăturilor noastre
trebuie să tai pâinea cu plămânii
trebuie să car apă cu urechile“

sau:

„Întunericul începe de la voci
printre cărămizi iarbă urzici cârpe şi oase
eu fumam un muc de ţigare
lângă mine pietrele gâfâiau obosite
lângă mine o mamă obscură obscenă tăcea
era o seară care se balansa
nu ştiu de ce se balansa
până aproape foarte departe
nu ştiu de ce se balansa

lângă mine gâfâiau pietrele obosite“

şi ce observăm? O prezenţă masivă a obiectelor materiale şi o combinaţie atât de neobişnuită a lor încât ele nu asfixiază poemul. Există chiar o senzaţie de pulsaţie, de fluiditate în acest spaţiu în care pomul produce broaşte şi pietrele nasc flori. E o posibilitate de trecere între „bine şi rece între negru şi clar între opac şi lichid între incert şi salubru“ şi *trecerea* pare a fi chiar opera poeziei. „Muncile noastre crepusculare“, zice poetul.

Primul ciclu de poeme din volumul *Partea cealaltă* se cheamă *Legătura cu lucrurile* şi, la prima vedere, versurile par a înregistra, în stilul caracteristic, varianta câmpenească a aventurii poetice... Un poem este intitulat *Oh culegând la ştevie,* un altul: *Acolo lângă mal...* Să spunem, înainte de a vedea ce se ascunde sub acest programatic ruralism, suspect la un poet de avangardă, că în volumul *Partea cealaltă* este reprodusă cartea *Descrierea turnului,* publicată întâi în 1975. Aici *fihinţa* şi *nathura* şi *pohemul* au o legătură în plus: aceeaşi consoană enigmatică. Gellu Naum o introduce (ca semn de nobleţe?, ca simptom al maladiei lim-

bajului?, ca simplu joc?) în interiorul cuvântului. Există o anumită coerenţă, strict formală, înşelătoare în curgerea discursului liric. În realitate e vorba de înlănţuirea de propoziţii fracturate, de o retorică răspândită în poezia ieşită din suprarealism, bazată pe ceea ce am putea numi raţionalizarea iraţionalului. Gellu Naum vorbeşte în *Partea cealaltă* de „ferocea mea luciditate“ şi nu exagerează prea mult. Poemele lasă, cu toata vorbirea lor continuă, o impresie de veghe a spiritului, de elaboraţie înceată în ambiguitate, oniric, absurd. O absurditate, evident, calculată, o dereglare a sensurilor pe care o prevedea încă din secolul trecut Théophile Gautier: „La Raison écrivant les mémoires de la Folie sous sa dictée“. Ce-a intervenit nou faţă de primele revolte suprarealiste este efortul de a da o mai mare funcţionalitate în poem iraţionalului într-un discurs ce respectă într-o oarecare măsură structurile de suprafaţă ale poemului. Impresia este că imaginile (punctul forte, totuşi, al suprarealismului) nu mai plutesc în haos, că o forţă magnetică le ţine (şi le pune) în relaţie. Gellu Naum este, în orice caz, foarte priceput în a crea această senzaţie de mişcare a lucrurilor, de „funcţionare“, cum zice el, a reliefului. Un mare exod liniştit, în combinaţii uluitoare de materii, există în *pohemele* lui exasperant prozaice uneori. Însă, undeva, într-un colţ al frazei, aşteaptă, fii sigur, o imagine care să explodeze la întâlnirea cu privirea. Poezia determină ritmurile universului:

> „Când îmi aud discursul seminţele germinează mai uşor
> mai cu plăcere
> faţa lor tandră capătă forma unui scut
> un scut cu ochii de culoarea whiskyului clătinat
> şi eu trecându-mi antebraţul stâng pe sub curele pe
> partea unde se află împletitura de bambus îl folosesc
> ca să mă apăr
> cele două frunţi aflate faţă în faţă vin spre mine sunând
> înfundat ca o îmbrăţişare
> şi tu a cui izolare erai (se făcuse ziuă)“.

Un adolescent fluid se acuplează cu o stâncă, în oraşul Haralambie se poartă mănuşi cu stemă şi se desacralizează dragostea, domnişoara L., corista, apare însoţită de o cârtiţă, o alta poartă în pântec pământul cu oceane şi continente, printre exodurile poetului există şi *fihinţa* numită Zenobia, supranumită *refuzul falsei conştiinţe* şi poetul îi dedică un poem în care răzbate ştiuta lui luciditate agresivă:

„stăteam aşa cu degetele bine întinse
era o lumină gălbuie ceva între fulger şi gheaţă
respiraţia noastră acoperea vuietele totul se legăna
liniştit
mă speria ferocea mea luciditate".

Poezia gândită şi scrisă în acest chip aminteşte de ceea ce s-a numit o vreme poezia cotidianului şi în care se refugiaseră numeroşi versificatori, unii talentaţi, alţii numai veleitari, toţi dezgustaţi, iritaţi de poezia triumfalistă în manieră neoclasicistă. Gellu Naum pune mai mult material inflamabil în reveriile lui casnice (numeroase şi simpatic ironice) sau atunci când prezintă relaţia dintre poezie şi obiectele din afară. Cum ne previne, el nu ezită să introducă în poem *bâiguielile iniţiale,* aporiile gândirii, voind astfel să dea un sens non-sensului (o veche ambiţie suprarealistă). Să citim un fragment din această curioasă artă poetică:

„adesea impregnat de inutilitatea direcţiilor
mă lăsam purtat încoace şi în colo şi nu neapărat înainte
la începutul toamnei probabil în septembrie
continuam să mă întreb dacă mă încadrez într-un anumit tip de peisaje
şi de viduri
vedeam cum lucrurile se îmbină la suprafaţă dar le simţeam
respingându-se înăuntru
şi mă atrăgea splendoarea liniilor rătăcitoare
caracterul eretic al formelor noastre de bază
îmi oferea cadrul retragerii în adânc
acel mod de a trăi şi aşa mai departe

dacă nu mă înşel comiteam câte un pohem ceea ce ar fi cam
acelaşi lucru
deşi mă feream intenţionat să fac asta
mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie
pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care
nu m-a interesat niciodată“...

unde tehnica digresiunii duce la desolemnizarea confesiunii, relativizarea gândirii, destrămarea iluziei că poezia iese dintr-o certitudine şi exprimă o relaţie durabilă cu lucrurile. Poezia exprimă, dimpotrivă, o fecundă insecuritate şi tinde să dea un corp liric râului impur al timpului. A prinde „splendoarea liniilor rătăcite“ şi a lăsa să cadă în poem clipele goale, nesemnificative, a sugera în permanenţă existenţa *părţii celeilalte,* în care fierb revoltele obscure reprezintă o estetică destul de serioasă, în ciuda efortului pe care îl depune poetul, în chiar spaţiul poemului, de a trezi neîncredere în propria-i estetică. După ce a tăiat de mai multe ori firul poemului şi a narat o convorbire telefonică absurdă cu o domnişoară, el recunoaşte, liniştit, că „pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care nu m-a interesat niciodată“... L-am crede pe cuvânt dacă n-am şti că dezinteresul, plictisul intră în corpul poemului ce vrea să prindă fluxul existenţei cu formele ei goale şi pline.

În *Partea cealaltă,* Gellu Naum duce mai departe aventura începută cu *Drumeţul incendiar,* neobişnuită — cel puţin în cadrele literaturii noastre — prin consecvenţa şi originalitatea ei. Într-un poem el vorbeşte de „poeticăria“ lui şi poeticăria stabileşte, acum, o legătură mai directă între *dhragoste* (temă eternă) şi *moahte* sub semnul aceleiaşi enigmatice substituiri de consoane. *Dhragostea* şi *moahtea* sunt „marile repere“ şi, împreunate, ele nasc — aflăm — „şoricelul jumătate alb jumătate roşu jumătate negru“. Se petrec şi fapte mai grave. O contemplaţie, de pildă, în natură:

„La câţiva paşi de baltă şi pădure
ţipătul de cocoş al vegetaţiei acoperă

comoara îngropată nu se ştie unde
măsura vârstelor se cuibăreşte sub acoperiş
podeaua bine definită e aşternută cu ziare
un om încă neformulat închide liniştit fereastra
siesta fluturilor poate să înceapă“

sau o călătorie cu Zenobia într-un spaţiu profan unde lucrurile spun cuvinte auzite numai de poet:

„Deocamdată e o linişte de marmură Nici femeile nu mai ştiu
ele care de obicei ascultă cuvintele rostite de lucruri
cuvintele care au nevoie de urechea mea ca să fie auzite
a i i i şi Zenobia cu bluza ei subţire în care stă ca nişte oase
a i i i şi tâmpla mea ca o potcoavă pierdută pe câmp
adie vântul câte-o buruiană mă mai vede
a i i i şi Zenobia spune Doamne ce bine o duce ăsta
e ziua lui de naştere şi moare
se duce la Alimentara cumpără baterii tot ce pofteşte
îi cântă chitaristul care a murit de gât care cânta cu capul rezemat de apă
ce limpede vorbeşte fără timp despre purificările dezordonate...“.

Văzând verva cu care poetul îşi descoase poemul, nu ne vine să credem că el figurează, cum zice, sub semnul unei singularităţi tragice. Impresia este, şi aici, şi acum, de *jovialitate în refuz.* Un vers vine să întărească senzaţia de dezgolire a lucrurilor: „frumoasă e nathura cu zăcămintele ei de promiscuitate“. Sau un altul, cu valoare aforistică: „opacitatea surdă funcţionează ca un fel de contrapunct“. Să cităm şi începutul poemului *Apokatastasis:* „A duce lucrurile până la capăt până la crusta lor de şapte ori pleznită/Oribilă frumuseţe“, să parcurgem şi acest manifest liric, *Confuzia posibilă:*

„e drept că mai există şi tăcerea dar corpurile lucrurilor ne păstrează
cu ferocitate în cadrul lor în care şi tăcerea e bună doar
pentru nefericiţi că-şi pot acţiona în ea pohetica lor
glandă lacrimală“.

Cu toată ambiguitatea programatică a textelor, o idee putem deduce din ele şi anume că poetul caută nu zonele luminoase ale materiei, ci *obscuritatea surdă,* nu feericul din natură, ci promiscuitatea, cenuşiul, nesemnificativul, cu un cuvânt ne-poeticul, umedele voluptăţi ale derizoriului. Poemul este un crâmpei din mohorâta trecere şi complicitate a lucrurilor ostentative banale. Ostentaţia de a semnala banalitatea existenţei se transformă, în cele din urmă, într-o poetică a *banalităţii,* sugerată într-un poem:

> „Retorica e în vervă blestemată de azi dimineaţă găinile
> obiectele rituale s-au îngrămădit în jurul meu (cutia cu tutun
> desenele dăruite de prieteni vii sau morţi soba de fier
> vopsită cu argint clepsidra scaunul portocaliu cufărul
> vechi litera U clopoţelul zen atârnat lângă o bardă bine
> ascuţită oasele scoase din mare şi pictate etc.)
>
> probabil o să plouă pentru că bolnavii în spitalul din
> Nüremberg se plâng de dureri reumatice
>
> motanul paranoic s-a frecat de scaun până l-a tocit“.

Ca să întărească ideea că poezia poate însoţi fără complexe banalitatea cea mai agresivă şi că în viaţă se petrec, în fond, atâtea (cum sună o inscripţie), el introduce în cartea de *poheme* un jurnal de modă sau un catalog de obiecte de vânzare, gen *Neckermann,* în care dă amuzante explicaţii pe margine. Sub un pantof bărbătesc citim: „memorie care din voi va vorbi despre sora lui moartă despre capra lui vie“, lângă o şapcă: „se înţelege că trăia din propria ei respiraţie“, iar în dreapta unei fuste îmbrăcate de o doamnă cu o pălărie ornată de un imens porumbel: „în momentele acelea fetele noastre intră în penumbră şi iată norii experimentali refuzul programat“... Ciclul se cheamă *Avantajul vertebrelor* şi ilustrează un vechi principiu suprarealist formulat de Robert Desnos: „Poezia poate să vorbească de tot în toată libertatea.“

Geo DUMITRESCU



Literatura sub formele ei patetice, solemne, transcendentale, va fi ţinta ironiilor în *Libertatea de a trage cu puşca* (1946), fişa de temperatură morală a unei generaţii. Negaţia poeticului nu îmbracă totuşi forme anarhice. Sintaxa poemului lui Geo Dumitrescu (n. 1920) este normală, confesiunea limpede, coerentă, autorul manifestă chiar o uşoară pedanterie în organizarea *discursului liric*. Din confruntarea cu vechea retorică se naşte, aşadar, o retorică nouă. Jean Paulhan citează, într-una din cărţile lui, cuvintele înscrise pe placa fixată la intrarea în grădina publică din Tarbes: „Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main" — şi trage concluzia că inscripţia se potriveşte şi pentru grădina literelor moderne: *artele noastre poetice sunt făcute din refuzuri*.

Adevărat, dar refuzul se transformă în cele din urmă într-o

opţiune sau, pentru a folosi în continuare parabola criticului, cel ce intră cu mâinile goale în grădina literelor va ieşi totdeauna cu un buchet de flori de stil în mână. Mai este, apoi, un adevăr de ordin literar, semnalat şi la noi şi în alte literaturi: poeţii veniţi în urma suprarealiştilor încearcă să dea un caracter organizat protestului lor liric. Spiritul negator se structurează în măsura în care se *decodifică.* Poezia tânără din jurul anului 1940, sub presiunea, poate, şi a evenimentelor istorice, dar şi ca urmare a unei evoluţii fireşti, începe din nou să comunice. Ea continuă să hărţuiască pe cititorul comod şi să ridiculizeze inerţiile literaturii, dar face acest lucru în chip inteligibil, cu o mare varietate de procedee. Geo Dumitrescu foloseşte inteligent ironia. Este un ironist, ceea ce vrea să spună un sentimental, un patetic mascat. Întâia lui preocupare e să ia în deriziune *obiectele* sacre ale poeziei tradiţionale. Începe cu chiar fiinţa poetului, comentată în aceşti termeni profanatori: inima — „o gămălie de chibrit“, creierul — „un aparat sacru şi concret“, gândurile — „o claie informă de rufe murdare“ etc.

Vine la rând *literatura* cu clişeele ei prestigioase: iubirea, moartea, viaţa transcendentală etc. În ochii poetului, acestea nu se bucură de nici o stimă. Le numeşte „patetice, moi şi dulci lamentări“ şi anunţă că „sunt atâtea lucruri din care poţi face o poezie“. Nu altceva cer poeţi ca Desnos, Raymond Queneau (cu lirismul ironic şi fantezist al acestuia Geo Dumitrescu are oarecare afinităţi). Autorul *Libertăţii...* indică, de exemplu, ca elemente posibile de meditaţie poetică *musca, pelagra* sau cele patru picioare ale patului său. O glumă, fireşte, dar şi convingerea că poezia poate să valorifice relaţiile ei cu lucrurile comune.

O sursă inepuizabilă de ironie e pentru Geo Dumitrescu cosmosul, spaţiul sacru al evaziunii lirice de totdeauna. Pentru ochiul rău al poetului, cerul nu-i decât un bordel unde se petrec fapte ruşinoase:

„Ştiţi, nu-i adevărat nici că stelele au colţuri —
le-am văzut eu cu ochii — pe onoarea mea!
Erau rotunde, buhăite şi murdare
şi nici una din ele nu se mişca.

Luna, obeză şi colerică, se dezbrăca pentru noapte.
Părea că se ţine acolo un dialog cu calmă disperare:
îmi venea să strig ca de la galerie:
— Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!...

Norii fluturau pelerinele lor cenuşii, zdrenţuite,
cu ridicole elanuri medievale,
nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă
şi-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale.

Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii:
un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex —
dedesubt, luna se mai vedea doar o felie
pentru ochii muritorului perplex."

În stilul acesta umoresc şi crud e scris întreg volumul. Nu e cruţată nici iubirea, prezentată cu o fantezie neagră. În grădina publică, liceanul întâlneşte o femeie cu ochi obosiţi şi buze de anilină, care-l întreabă profesional: „Mă iubeşti?" Apoi adoarme, şi când se trezeşte, constată că şi-a pierdut pălăria. Într-un voiaj cunoaşte o ţărancă de 14 ani şi se gândeşte s-o aibă „numai pentru a mă gândi superior la prostia soţului tău când îi spun cu pervers zâmbet afectuos: salutare" *(Ipoteze)*.

Altei femei îi promite o maşină aerodinamică „de treierat" şi o viaţă casnică prolifică:

„...Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, năduşiţi,
vom face copii,
ca să se împlinească Scriptura,
vom face copii mari, proşti şi frumoşi,
ca să ne anime şi să ne păzească bătătura.

Când l-oi dovedi pe Mărin Mierlanu cu vacile în cositură,
tu sări de mi-l scapă din mâini, ca să nu intru în puşcărie;
tot aşa, când l-oi prinde pe boier că se uită prea lung la tine
sau că îţi dă târcoale prin vie.

Până atunci am să mai scriu, despre tine, câteva versuri,
până ce-oi cumpăra maşina de treierat scumpă şi ciudată...
Mă gândesc însă că, oricât ar fi de nefiresc şi de ruşinos blestem
de oraş,

eu, draga mea, n-am să te pot bate niciodată..."

Sunt, în fine, şi momente de candoare. O fată mai pură se cheamă Violaine şi poetul declară c-o iubeşte „evident", ceea ce nu este totuşi un motiv s-o lase să-şi spele mâinile „în apele sufletului" *(Poem final, Banală)*. Violaine nu-i intelectuală şi nu înţelege capriciul pedant şi citadin al poetului. El *suferă de actualitate* şi are o părere cât se poate de proastă despre veacul nostru, „melancolic şi cabotin". Doreşte, în concluzie, o purificare a planetei:

„Domnule Pământ, e timpul să ai ceea ce se cheamă obraz", şi mărturiseşte, în final, a fi descoperit o certitudine mai mare decât *scumpul* [său] *pat cu patru picioare:*

„O, astăzi sunt sigur, sunt sigur şi ţanţoş ca un ţăran pe bicicletă —
e pueril să râzi de o cracă răsucită comic şi bizar;
tot aşa sunt sigur că mă iubesc milioane de oameni ai planetei —
împreună cu tine, draga mea —
şi că-mi păstrează inima de lemn certă şi utilă în buzunar.

Trebuie lăsată să cadă exclamaţia: „Ura!" —
totul pare să anunţe că marea revoluţie a început.
Certitudini, Doamne, ce bine e să ai certitudini! —
în stomac, în cerul gurii, în vârful unghiilor, în aşternut!..."

Remarcabilă este aici şi în alte versuri mobilitatea spiritului: trecerea de la un încruntat scepticism la afectarea inocenţei şi chiar

la o notaţie mai directă, neprefăcută, căci aflăm în *Libertatea de a trage cu puşca* şi poeme în care sarcasmul se retrage ruşinat în faţa elanului sincer:

„...corăbier în larguri de tristeţi,
am explorat tăcerile din mine,
Peste nădejdea morţii anodine,
am numărat un veac din dimineţi“.
(Columb)

S-a vorbit, în legătură cu poezia lui Geo Dumitrescu, de *miticism,* ceea ce vrea să zică o anumită plăcere pentru limbajul verde şi o aplecare spre şiretenie în confesiune. Mai potrivit este să vedem în *Libertatea de a trage cu puşca* şi în volumele următoare o manifestare a spiritului muntenesc: polemic până la agresivitate, cu mari rezerve, totuşi, de candoare, inventiv, „simpatic“, „neserios“ cu conştiinţa neseriozităţii, ironic, cordial, la nevoie sarcastic şi necruţător. O caracteristică a spiritului muntean (Geo Dumitrescu are, aici, un înaintaş în simbolistul Minulescu) este gustul pentru *teroarea verbală.* Poetul îşi terorizează obiectele, le supune unui adevărat ritual al execuţiei. Le evocă, mai întâi, cu gravitate (falsă gravitate), trece apoi la o ironie candidă şi, fără să prindem de veste, când poemul pare mai liniştit şi umoarea autorului mai bună, tonul se înăspreşte şi devine în cele din urmă agresiv. Geo Dumitrescu nu-şi iubeşte *obiectele* şi nu se lasă niciodată dominat de ele. Îi rămân de la început străine. Plăcerea lui este să facă „spirite“ pe seama lor, cu un cuvânt să le terorizeze fără să le nimicească. Căci autorul n-are, totuşi, vocaţie de călău, nu duce niciodată execuţia până la capăt. În limbaj caragialian, marea lui satisfacţie e să *tachineze.* O ultimă reflecţie ironică încheie, de obicei, acest mic recital de teroare verbală şi fantezie inteligentă care este poemul lui Geo Dumitrescu.



După o tăcere de aproape două decenii, Geo Dumitrescu revine în actualitatea literară cu volumul *Aventuri lirice* (1963). El face acum o poezie politică substanţială, comunicând cu dezinvoltură, aproape reportericeşte, observaţii pe teme de istorie morală şi socială. După ce, mult timp, lirica socială se epuizase în anecdote versificate şi goale pamflete, ea îşi regăseşte tonul adevărat şi substanţa prin contribuţia poeţilor mai tineri. Geo Dumitrescu este alături de ei. Aventurile sale dau un sens mai precis liric acestei deschideri spre social şi politic. Poemele, demonstrative şi polemice (*Câinele de lângă pod, Macarale la marginea oraşului, Balada corăbiilor de piatră* etc.), valorifică şi o altă sursă (sleită şi aceasta de versificatorii din deceniul al VI-lea), şi anume poezia cotidianului, lirismul faptelor banale. Poezia foloseşte nu numai limbajul străzii ("Doamne, iartă-mă", „mă bate gândul", „nemaipomenit", „vă jur", „colosale", „probabil că", „cum se întâmplă adesea", „dealtfel", „du-te dracului", „acum însă", „deşi era cu totul vădit"...), dar şi o anumită optică realistă, demitizantă a individului simplu, brav şi gălăgios, nu mai puţin demn, prin aceasta, să devină subiect de meditaţie lirică.

Farmecul (şi rezistenţa) poemelor lui Geo Dumitrescu, în contact cu aceste teme tocite de alţii, vine din desfacerea comunicării de orice solemnitate livrescă, din renunţarea la orice veşmânt de gală. Poemul începe, dezarmant de simplu, pieptul nu se bombează, glasul nu se îngroaşă, limbajul goneşte clişeele ce buimăcesc mintea. O profesiune de credinţă *(Intrare în atelier)* pune problema liricii în termenii celui mai prozaic realism: stelele, florile, munţii, oamenii, soarele, pe scurt, toate lucrurile şi vietăţile sunt făcute din pământ, deci poetul scrie cu o cerneală în care s-au dizolvat bulgări de lut, iar împletitura subţire a versului absoarbe în chip fatal lumina şi roua unei existenţe comune. Idei, în fond, răspândite, trecute de mii de ori prin articolele programatice, însă

noutatea, savoarea lor în versurile lui Geo Dumitrescu vin dintr-o ciudată tensiune a comunicării lor *(o tensiune a simplităţii),* dintr-o implicare totală, energică în banalitatea expresiei:

„O, nu-mi cereţi,
nu pot şi nu vreau să iubesc
tristele flori, tristele frunze presate-ntre file,
nemuritoare schelete, mumii vegetale,
galbene subţirimi, subţirimi străvezii,
dar moarte, moarte, neîngăduind
amintirea dreaptă a freamătului...
Dar, domnule, zicea
amicul meu cu suflet de cristal,
ia seama,
un abur este poezia!...
Un abur? mă gândeam. Un abur, fireşte,
o, lumea e plină de aburi,
ce urcă încet din cratere stinse,
din paharul cu ceai de romaniţă,
ori din retorte cu grele fierturi corosive
sau chiar de pe-ntinderea bătută de soare
a mării...“

În acest spirit şi cu acest limbaj lipsit de hiperbolă (nu însă şi de o expresivitate ce iese tocmai din evitarea metaforei livreşti) sunt scrise şi celelalte poeme *(Problema spinoasă a nopţilor, Macarale la marginea oraşelor* etc.), unde Geo Dumitrescu foloseşte şi epicul sub forme de mici întâmplări de pe stradă sau de anecdote de un haz miticesc. Prezenţa epicului la un poet iritat de retorica tradiţională ar părea nefirească dacă n-am observa numaidecât că Geo Dumitrescu introduce aceste nuclee narative într-un flux liric mai larg, în scopul de a da culoarea prozaică a vieţii. Poezia modernă, purificând confesiunea, a alungat epicul, însă T. S. Eliot nu elimina posibilitatea ca poetul să folosească un subiect pe înţelesul tuturora. Rolul epicului ar fi, în acest caz, să

amuze spiritul cititorului şi să-l ţină în frâu, în vreme ce poemul îşi face efectul asupra lui. Vasăzică, epicul este, în lirică, o momeală: „aşa cum hoţul imaginar are totdeauna la el o bucată de carne pentru dulăul casei“.

Geo Dumitrescu o foloseşte cu iscusinţă, poemele sale lungi şi demonstrative, dintre acelea ce se mişcă în jurul unui simbol şi-l încarcă de mai multe sensuri, au şi o parte pregătitoare, pun pe cititor în temă printr-o succesiune de paranteze narative. Faptul banal al apropierii macaralelor de marginea oraşului se transformă într-o epopee a periferiei care iese din inerţia socială. „Scelerata concupiscenţă“ a colonialismului devine, în alt poem *(Balada corăbiilor de piatră),* tema unei cosmogonii aproape romantice (aproape de n-ar fi ironia, *Witz*-ul care dublează fantezia şi ţine în lanţ, confesiunea ce tinde, altfel, să delireze).

Excepţional, în această sferă de simboluri morale şi sociale, este poemul *Câinele de lângă pod,* construit pe o iscusită ambiguitate. Versurile au o desfăşurare narativă neascunsă, poetul povesteşte pur şi simplu ceva, o aventură velocipedică la marginea oraşului *(spaţiul liric* al lui Geo Dumitrescu), trecând aceeaşi idee prin mai multe stări lirice. Potaia Degringo se ia după biciclistul ţanţoş şi, de aici înainte, nu va mai părăsi pe cel care se pregăteşte pentru „marele [...] zbor către steaua adevărului“, pentru „marea [...] vânătoare împotriva inerţiei şi beznei“. Câinele Degringo poate fi, aşadar, simbolul conştiinţei, al demnităţii regăsite, vigilenţa spiritului lucid asupra aventurii existenţiale. El este, însă, înainte de ceea ce zic eu că este, *subiectul* unui poem delectabil prin acest amestec de şiretenie şi gravitate, de râs şi plâns, propriu lui Geo Dumitrescu, mai bucureştean decât oriunde, aici, când trece cu voioşie peste frontierele genurilor literare. Pentru a încălca orice regulă de poezie serioasă, el explică, la urmă, ce a spus înainte, păcat de moarte la alţii:

„Căci câinele Degringo
se află acum, credincios, nedespărţit,
lângă uşa mea,
poate chiar undeva în mine...
Fireşte,
aş fi putut să nu vă spun acest lucru
de pe acum,
să nu vă silesc să-l ţineţi minte
până când vă va fi, poate, de folos,
dar voi ştiţi,
de multă vreme ştiţi că nu mă pricep să mint,
şi din această pricină n-am să pot scrie niciodată
pe poarta inimii mele:
«Nu intraţi, câine rău!“...»

Nevoia de cercuri (1966) respectă în esenţă tehnica poetică din *Libertatea de a trage cu puşca.* Poemul este, ca şi acolo, un comentariu viu, cu o mare desfăşurare de forţe spirituale, în jurul unui eveniment. Esenţial mi se pare acum gustul lui Geo Dumitrescu pentru spectacol. Poezia devine o aventură, un recital, prezentarea unei întâmplări extraordinare (chiar dacă, în fond, ea este comună!), pe scurt, un *spectacol.* Faptul este evident în poezia erotică, dar latura teatrală (în înţeles strict etimologic) nu trece neobservată nici în celelalte poeme. *Ieremia,* de pildă, e în paremiologia românească simbolul eşecului ridicol. Geo Dumitrescu vede în el un simbol înălţător al inconformismului, un factor al progresului. Ieremia este cel ce pierde pentru ca alţii să câştige, cel ce se sacrifică pentru ca spiritul omenesc să evolueze. Locul lui e atunci în familia genialilor „păguboşi“ (evocată şi de Miron Radu Paraschivescu într-o frumoasă baladă):

„De mult mi-era drag Ieremia,
Toată lumea spune: ah, Ieremia, oiştea, Ieremia,
toată lumea striga: ajunge, Ieremia!
Dar mie mi-era drag, căci necontenit

în mine creştea încredinţarea
că aşa apăruse în lume, datorită lui,
cea dintâi căruţă fără oişte,
că aşa va fi să apară în lume
cea dintâi ogradă fără garduri.
Ah, Ieremia! — oiştea, Ieremia!
Dar neavând oişte, căruţa dobândise motor
şi cârmă şi poate aripi...
Şi, neavând garduri, ograda se va lărgi
până-n necunoscutul zărilor...
Of, stângaci şi greoi era Ieremia,
dar tenace şi îndărătnic, cucerind,
centimetru cu centimetru,
centrul limpede al lucrurilor,
drumul sigur ce merge la ţintă,
ce nu mai poate merge în veci altundeva
decât la ţintă.
Bravo (mă gândeam), Ieremia!
Ai muncit, ai perseverat!
Face, mă gândeam,
să strici o oişte sau mai multe,
un gard sau mai multe,
pentru a ajunge să bagi de seamă,
să dovedeşti
că nu mai e nevoie de ele!..."

Ieremia este o mică sociogonie ironică, o sociogonie pe dos, cu un simbol voit derizoriu, readus în final la suprafaţa marilor semnificaţii. Un caz de *remitizare* în poezia voluntar demitizantă a lui Geo Dumitrescu.

Alt poem, *Dar eu spun mereu,* e un exemplu cum nu se poate mai elocvent de comedie a limbajului, de inserare în poem a subtilităţilor limbii vorbite:

„ «Şi uite-aşa — zicea domnu-nvăţător —
discutând, iese adevărul!»...
Şi discutam, şi ziceam, şi vorbeam,

şi eu ziceam dacă, şi tu spuneai poate,
şi el zicea cât-de-cât. Şi apoi
a mai zis cineva ceva, un cuvânt tremurat,
ori un cuvânt obligatoriu: mâine ori pâine, sau aşa ceva...
Şi toţi ne uitam în pământ, într-un punct
de unde, împingând uşor câţiva bulgări mărunţi,
urma să se ivească un colţ roşcat-verzui,
apoi un lujer subţire,
care nu trebuia să depună nici un efort
spre-a-nflori, pe loc, sub ochii noştri...

Şi discutam mereu, şi ziceam şi vorbeam —
«dar, fiţi atenţi» — spunea domnu-nvăţător —
«trebuie să stăm la o distanţă egală
de lucruri, de *nu* şi de *da!*»

şi eu ziceam oare, şi tu spuneai însă,
şi el zicea una-alta, şi vorbele
se-mbrânceau unele pe altele,
şi ardeau enorme iluzii şi gânduri mănoase
iluminând până departe, astfel că
discuţia părea lâncedă şi fără picioare,
şi tocmai de aceea apăru ca un strigăt puternic
nevoia mişcării risipindu-ne
într-un umblet înfrigurat, în zig-zag,
cu ochii deschişi, cu ochii-n pământ «căutând»...“

Poemul are, fireşte, un înţeles mai serios. Floarea pe care vrea s-o ocrotească cel ce scrutează interiorul lucrurilor este floarea adevărului. În *Dans,* el face elogiul fragilităţii victorioase, cu ajutorul, iarăşi, al unei anecdote: în prăvălia de porţelanuri intră un elefant şi ce urmează se bănuie. Rămâne intact doar un picior de dansatoare şi, din contemplarea lui, fantezia reconstituie modelul. Un mic poem, aşadar, al creaţiei (recipientele goale, rămase în urma vizitei pachidermului, trebuie umplute cu o băutură nouă, „amară şi virulentă“, şi aceasta nu poate fi decât

sângele poetului!). Alteori, decorul este mai sever. *Un jurnal imaginar de campanie,* dedicat „celor ce cad sub gloanţe“ şi precedat de un *motto* eroic luat dintr-o baladă de Bolintineanu, prezintă războiul ca o comedie absurdă şi atroce. Un colonel strigă:

„«Dar însă totuşi» şi tot el «Trăiască Alfa şi Omega, Cubitus şi Radius
şi celelalte constelaţii surori! Vă ordon
nu vă lăsaţi! Vă ordon: nu vă lăsaţi
barbă, ori lăsaţi-vă barbă, vă ordon:
faceţi cum vreţi»...“

în timp ce cel ce reproduce aceste replici de umor american (în terminologia epocii) se gândeşte la lampa pe care trebuie s-o stingă, şi apoi, prin contaminare, la *Eulampia* (Eu — lampa), fiinţă diafană, pierdută. E obişnuitul joc al poetului cu vorbele, frâna pe care o pune desfăşurării patetice a poemului prin folosirea abilă a expresiilor culese din conversaţia de toate zilele: *„Dumnezeu să mă ierte“, „drace“, „o, Doamne“* etc.

O poezie debutează cu o replică de bodegă: *„Fă-mi plata, te rog“,* pentru ca versurile ce urmează să sugereze o scenă torţionară:

„De aceea nu-mi mai puneţi întrebări,
altceva nu mai ştiu. Plata, vă rog.
Şi stingeţi odată această cumplită
lampă scormonitoare, de iad,
care-mi bate în ochi!...“

Asemenea răsturnări de situaţii arată, încă o dată, gustul pentru spectacol. Geo Dumitrescu îl cultivă acolo unde ne-am aştepta mai puţin, în poezia erotică, de exemplu. Ciclul *Furtuni în marea serenităţii* e, din acest punct de vedere, o dublă surpriză: surpriza, mai întâi, de a descoperi în ironistul neînduplecat dinainte un liric sentimental până la patetism (protejat, în continuare, de simţul umorului), un poet, apoi, preocupat în tot momentul să-şi pună în scenă sentimentele cele mai delicate.

Confesiunea ia calea indirectă a unei *aventuri* în care autorul se implică şi de care se îndepărtează succesiv, după cum raţiunile regiei îi cer. Aşteptarea iubitei (temă cum nu se poate mai comună) este un prilej de melancolie. Geo Dumitrescu, evitând s-o comunice direct, implică în mica lui tragedie lucrurile din jur şi îşi gradează, după ritmul lor, emoţiile: perdeaua freamătă, ceasul din turn bate al treilea sfert, uşa dulapului se deschide singură, ceasul bate din nou şi poetul are un *reflex pur,* ca şi „câinele lui Pavlov“ *(Al treilea sfert)*.

Altă dată, femeia dispare şi îndrăgostitul dă ordine severe să fie căutată, urmărită, adusă neîntârziat. Confuzie, deziluzie: femeia regăsită are un spirit eminamente casnic şi seamănă cu o „veche strecurătoare de supă“. Edificat, poetul îi urează „naştere uşoară“ *(De după Lamartine)*.

Iniţiativele sunt însă răsplătite, de regulă, în chip mai fericit. Voind să distrugă *regatul iluziilor,* poetul pune la cale un atac curajos:

„Tiptil, pe furiş, înfăşurat în pelerina nopţii,
voi intra călare
în regatul înflorit al iluziilor.
Înjunghiind străjile, crunt voi intra
cu sabia-n mână, fioros, spintecând,
tăind orbeşte în dreapta şi-n stânga.
Crâncen măcel voi duce, urgie,
printre măştile vechi, surâzătoare,
idoli albaştri şi galbeni şi mov,
foşnitoare mătăsuri vii, mucavale boite,
fantome albe, portocalii,
crunt voi reteza în dreapta şi-n stânga
capete uşoare de gumă bălţată, de hârtie,
capete dure de tuci şi de lemn zugrăvit,
fragile globuri mincinos poleite —
sânge, sânge pestriţ va curge în juru-mi,
urcând în valuri de culori strigătoare
până la pieptul calului...“,

însă la sfârşit iluzia îi zâmbeşte galeş, irezistibil, la fereastră sub înfăţişarea unei femei frumoase. Fiorosul cavaler cade iremediabil în robia ei *(Atac de noapte)*.

Geo Dumitrescu nu mai evită, acum, să vorbească de fluturi, de flori, şi să cânte flăcările negre ale ochilor, deşi oroarea de literatură nu l-a părăsit ("O, mâzga livrescă, blestemată încremenire/ a vorbelor, tocite, îndobitocite de sensuri!..."). El păşeşte cu sentimente mai cordiale în mijlocul naturii şi înfăţişează câteva pasteluri fine *(Pastel caligrafic de toamnă şi de primăvară),* din care nu lipseşte o notă fantastică: câmpurile de porumbi arşi ca o pădure de săbii zdrenţuite, dovlecii — cranii aspre, desfigurate...

Lângă nota fantastică este însă aproape mereu şi *Witz*-ul. *„Înecat de iubire"*, poetul voieşte să facă un cadou extraordinar iubitei şi-i dăruieşte, în cele din urmă, „un fir de protoplasmă"; sub efectul dragostei, el creşte „cu aproape doi centimetri" şi invocă divinitatea când femeia îşi pierde „creionul dermatograf". Ironia reintră în toate drepturile ei (sub înfăţişări antonpanneşti) în *Cântec de nucă verde,* unde Geo Dumitrescu îşi regăseşte puterea de invenţie verbală şi, desigur, o rădăcină mai adâncă a sensibilităţii lui receptive la formele comicului:

„Şi foaie verde trei lămâi,
«rămâi, o, nu pleca, rămâi»...
cântam, cu zarea căpătâi,
nepăsătoarelor statui —
eram şcolar, erau dudui,
eram un cal cu şaua-n spate,
cu semne de celebritate,
iubeam iubite adecvate
pe doi-trei poli şi jumătate...
Şi diridam şi alelei,
negustorite oase,
fiţi binecuvântate-n trei
şi răsplătite-n şase

voi, neuitatele femei,
o, prea frumoasele femei
din ultimele clase!...

Şi iarăşi verde trei lămâi,
iubire fragedă dintâi —
era de Sfânta Filofteea
când mă-nvăţarăţi fapta-aceea
ce-o face omul cu femeia,
căci vouă vă eram frumos
şi de-a călare şi pe jos,
o, fete vechi, cu pulpe groase,
nemijlocite şi frumoase!

Şi foaie verde şi-un pistil,
mirări de tânăr imbecil
cu ochii mari pe sub nombril,
plecam înalt şi lat în spete
în triviale menuete,
cântând spre Maica Preacurvită:
O, du-ne iarăşi în ispită,
înfrigurată stalactită! „

Dacă dăm însă la o parte spuma acestui lirism inteligent şi caustic, descoperim un suflet însetat de adevăruri mari. Nestatornicia şi batjocura subţire nu sunt la el (la el şi la orice ironist) decât forme ale îndoielii de sine, travestiurile unui spirit care cercetează, în desfăşurarea vertiginoasă a lucrurilor, legea şi ordinea unei existenţe universale. *Tâlcul plecării,* spune el într-un poem (inclus în culegerea din 1974; *Jurnal de campanie),* este *întoarcerea.* Sensul contestaţiei este, putem spune, certitudinea. Îndepărtate, ţinute la distanţă, obiectele continuă să aibă un fond de mister şi în fibra lor intimă să bată o inimă patetică. Geo Dumitrescu este un poet prea fin ca să nu vrea să intre în contact cu această parte ascunsă a lucrurilor, să nu păşească, în cele din urmă, printr-un efort de stăpânire a râsului, în *interiorul*

umbrei. Avem surpriza, atunci, de a citi nişte versuri ce nu mai spun atât de direct (şi cu o mare bucurie a demolării) ceea ce văd, devin enigmatice şi grave, tulburate de spectacolul metamorfozelor interioare:

„Întoarce-te în nevăzut, acolo
cresc metamorfice adâncituri
pe crestele iluziei ucise
de două ori... Nici Hermes n-ar avea
despăgubiri mai dulci decât iuţeala
cu care ne desprindem, dus şi-ntors:
neprihănite nimburi sângerând
sub clopote de plumb,
sub prea-vâscoase umbre, sângerând,
întruna sângerând, în metamorfice
adâncituri, o, iscusite Hermes!“

Lângă *Sphynkterland,* ţinutul ororilor, apare, în astfel de clipe mai pure, *Tetracleea,* teritoriu necunoscut, straniu, în care, intrând, lucrurile îşi leapădă cărnurile minerale şi se dezleagă de adevărul aparenţelor. Iată pe scepticul şi copilărosul Geo Dumitrescu intrat într-o lume de simboluri intelectuale, tulburat de mesaje ce vin din altă realitate decât aceea care-i irită spiritul. Versul nu mai are elocvenţa şi sfidătoarea discursivitate pe care le ştim din alte poeme, versul respiră mai scurt şi cu o pulsaţie pe care degetele spiritului nostru o prind cu greutate. Însă ce impresie întăritoare de poezie profundă, de purificare a spiritului, întârziat în cârtire şi ironie, în aceste notaţii reţinute în care răzbate răsuflarea rece a neantului:

„Dar nu e preamărit cel ce se neagă,
sieşi ducând mesaje licărind,
mesaje de Alături şi de-Acolo
şi din ceea ce loc pătruns de har
nu recunoaşte. Sieşi ducând prelunga
dezlegare

de adevăr, din sârmele nervoase
care-l străbat cu preistorică
şi neporuncitoare lege. În Tetracleea,
perfida îmbulzire-a norilor —
iubirea castă desfrunzind planete noi
cu patru roţi, cu patru arbori, cu patru
reci neanturi pure,
în care muritorul lepădând
tremurătoare cărnuri, oase,
rămâne nepătat veşmânt,
o pelerină limpede, o pelerină
din cele mai albastre...
Dar nu e preamărit cel ce se neagă...“

Cuvântul este aici un instrument docil, ideea nu se mai împiedică de coaja lui înşelătoare, grotescă, poetul nu-i mai ia în seamă imperfecţiunile, sensurile împleticite şi confuze. Privirea este arcuită spre ceva ce trece dincolo de cuvânt, într-un spaţiu în care lucrurile şi vorbele se identifică, într-o aspiraţie comună spre puritate. Însă această idilă nu ţine mult, în plin elan spre orizonturile sublimului se produce o ruptură între cuvânt şi idee, sensurile se dereglează, *mâzga livrescă,* de care poetul vorbise mai înainte, ameninţă din nou puritatea comunicării. Este semnalul care pune în gardă pe ironist, vocea i se schimbă şi, odată cu ea, ritmul poemului, întors acum spre pamflet. Reapare, într-o amplitudine ameninţătoare, sentimentul vidului şi al inerţiei.

Poetul este (în această viziune grotescă) un nefericit făcător de vorbe uscate, încremenite, „îndobitocite de sensuri“, reflecţia se concentrează asupra golului ce se deschide în orice cuvânt. Geo Dumitrescu redevine muntean şi cheamă alte vorbe mai crude pentru a batjocori vorbele goale, mobilizează toate instrumentele unei ironii inteligente şi pătrunzătoare pentru a teroriza o realitate falsă, inertă, care împiedică fuziunea perfectă dintre idee

şi limbaj, sentiment şi expresie. El, poetul, ar fi voit să comunice un sentiment simplu, omenesc, un „sentiment de toamnă", să traducă o emoţie curată şi să verse o lacrimă, dar intervine blestemata uscăciune a vorbelor, şi atunci el părăseşte tema gravă a poemului pentru a se dezlănţui asupra formelor goale. Dacă am traduce această înverşunare (când şireată, când serioasă) în limbaj ideologic, am putea spune că bucuria lui Geo Dumitrescu este să facă în versuri de o scânteietoare vervă procesul formelor fără fond. Cu silă, cu plăcere, el ciocăneşte cuvintele pentru a auzi vidul dinăuntrul lor şi întoarce pe dos, ca pe o mănuşă, faţa lucioasă a lucrurilor pentru a vedea dedesubturile lor groteşti. Din tema iniţială, profund serioasă (cel puţin în aparenţă), a poemului, se desfac aceste paranteze în care lirismul sarcastic al lui Geo Dumitrescu triumfă. Singurătate, lună, sentiment curat de toamnă şi, deodată, „urmele groase de labe literare", „venerabilele inerţii" care înşfacă purul sentiment de melancolie şi usucă lacrima emoţiei sincere. Faţa poemului se întoarce spre comic şi negaţie:

„Ah, ticălos, nefericit lustragiu de cuvinte,
atelier de sorcove!... Hârtia
e plină de gângănii strivite, vorbe
cu treizeci şi două de picioare, inerţii grase,
târâtoare, duhnind a cerneală stătută,
sinuoase moluşte cotcodăcind duios
peste neîncepute emoţii, printre gânduri
desfăcute în şisturi virgine...
La dracu! Ei bine, nu sunt sigur!
Ei bine, dacă vreţi cu tot dinadinsul,
nu sufăr, nu e toamnă,
nu e nici lună — nu-i nimic... „toate trec,
durere sau noroc,
nimic nu ţine viaţa-n loc", pam-pam!...
Şi mă numesc încă o dată Popescu, şi pot
să declar, într-un elan nestăvilit,

punând la tâmplă, două deşte:
«prin transcrieri succesive,
nu încape îndoială,
versul se-mbunătăţeşte!“...»

Geo Dumitrescu şi-a format, încă de la început, un stil, şi stilul său poetic s-a impus. Este stilul unei generaţii şi stilul unei personalităţi care refuză să se clasicizeze, să se ia — cum se spune — în serios, făcând opoziţie literaturii din interiorul literaturii. Prin acest continuu exerciţiu al contestaţiei, stilul, ca şi omul, refuză să îmbătrânească. Geo Dumirescu este unul dintre poeţii cei mai importanţi de azi.

Ion CARAION

1923—1986



Ion Caraion (1923-1986) aparţine, împreună cu Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş şi alţii, *momentului spiritual 45-46,* la configurarea căruia iau parte scriitori veniţi din mai multe direcţii estetice. O prelungire mai întâi a suprarealismului (Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, Gellu Naum) şi încercarea de a uni, după modelul lui Aragon şi Eluard, dicteul automatic cu dialectica marxistă (manifestul *Dialectique de la dialectique)* în nişte poeme sistematic dificile; tendinţa, apoi, de a moderniza miturile într-o lirică programatic clară şi muzicală, vizibilă în baladele lui Radu Stanca şi Şt. Aug. Doinaş, grupaţi în *Cercul literar de la Sibiu;* mişcarea, în fine, inaugurată de tinerii poeţi contestatari din Bucureşti în timpul războiului, la revista *Albatros* şi alte publicaţii, caracterizată în

genere prin dorinţa de a subiectiviza poemul şi de a-i impune un limbaj liber, fără preocupări de *artă*.

Nota comună a acestor tineri, sensibilizaţi de război şi dezamăgiţi de vechile tehnici poetice, e spiritul de contestaţie, manifestat în toate domeniile. O energică, juvenilă negaţie a valorilor admise de şcoală. Poemul devine o confesiune legată de întâmplările imediate şi animată de limbajul străzii. Însă atâta dispreţ pentru artă nu putea duce decât la o nouă artă poetică. Estetica literaturii moderne (o estetică a *rupturii !*) s-a format, în fapt, prin acumulări succesive de negaţii, prin refuzul principial de a accepta o doctrină cu valoare de model. În acest spirit, tinerii contestatari de după război refuză să facă o poezie a *poeticului* şi caută cu precădere temele antipoetice, cuvântul impur, incitant.

Ce s-a întâmplat cu această generaţie de scriitori se ştie. Unii au dispărut de pe scena vieţii literare, încheind prea devreme o revoluţie artistică ce se anunţa interesantă. Alţii au reapărut după aproape două decenii, şi reafirmarea lor a contribuit la resurecţia poetică din deceniul ce s-a încheiat.

Avem sentimentul că Ion Caraion a trăit mai mult decât oricare altul destinul generaţiei lui. Primul volum *Panopticum* (1943), apărut la doi ani după *Aritmetica* lui Felix Anadan (Geo Dumitrescu) şi cu doi ani înaintea *Plantaţiilor* lui Constant Tonegaru, afirma cu mare gravitate temele generaţiei: contestarea valorilor constituite, negaţia *poeticului,* coşmardescul, terifiantul vieţii comune etc. Originalitatea lui Ion Caraion stă, mai întâi, în concretizarea violentă a limbajului. E, probabil, punctul extrem pe care îl atinge un proces început mai înainte în poezia noastră şi care consta în desfiinţarea totală a graniţelor dintre noţiuni în domeniul imaginarului. Abstracţiunea cea mai pură poate intra, atunci, în combinaţie cu vocabula ce exprimă materialitatea cea mai adâncă. Metafora nouă răneşte sensibilitatea

individului hrănit cu lecturi clasice, scandalizat în cele din urmă de un procedeu pe care îl găseşte facil şi rebarbativ: e tocmai ce aşteaptă poetul, care dispreţuieşte — ne avertizează într-un poem — „cuminţenia reumatică / a inşilor bolnavi de centimetri pătraţi". Spre disperarea acestora, va spune, deci, *ţâţele serii, subsuoara vorbelor, ciorchinii spaimei, bocancii cerului, ciorapii vremii* şi va atribui lucrurilor însuşiri ce se atribuie îndeobşte fiinţelor: vitrinele *se cată-n buzunare, fântânile se miră cu braţele la gură,* stepa *îşi face ghetele,* luna *îşi sumete poalele* sau îşi *pune fustele,* buruienile *îşi ling bubele* etc.

Procedeul nu este cu totul nou, *integraliştii* (Voronca, mai ales) au abuzat de el; nou e doar gradul mare de concentraţie a imaginilor în spaţiul poemului. S-a vorbit, în acest caz, de o tehnică bazată pe transferuri antropomorfice (Al. Piru) şi observaţia este adevărată. Însă dacă acceptăm că tehnica exprimă o viziune, atunci antropomorfismul mi se pare a fi subordonat unei experienţe mai profunde: aceea pe care Paul Eluard o numea *desensibilizarea universului.* Liricul modern nu mai acceptă ideea unui univers poetic natural şi supune unei operaţii (operaţie inversă *incantării* romantice!) de demitizare a obiectelor artistice tradiţionale. Luna, lacul, floarea etc. întâmpină ironiile cele mai crude. O formă de depoetizare a cosmosului este supunerea elementelor pure, aeriene, unui proces violent de concretizare. Cosmosul revine la o materialitate confuză, prebiblică. E ceea ce sugerează poezia lui Ion Caraion (cea din *Panopticum* şi din volumele ulterioare: *Omul profilat pe cer,* 1945, *Cântece negre,* 1947), sufocată de lucruri, acoperită de un cer din care au dispărut toate astrele luminoase:

> „Mă trag în mine simplu ca-ntr-un scrin
> de timp, în care marea-ntreagă-a deşertat
> tot grâul unui cântec neiertat
> şi toată cerga linului festin.

Din primul început de melc rotund
m-aduc toţi şerpii apei îndărăt,
cu drumu-n brâu, cu sângele-n omăt,
trec fierării de ceruri fără fund...“

Vom vedea şi în alte poeme că *retragerea* pe care o anunţă aici poetul nu e întâmplătoare: ea constituie figura poeziei lui Ion Caraion, reacţia lui intimă în faţa unui univers compact, de o grea materialitate. Citim într-un vers: *ne-au omorât bolovanii,* iar în altul: *cerul curge murdar din streşini pe burlane.* Chiar noţiuni imateriale, ca timpul, singurătatea, disperarea, capătă la el o densitate strivitoare: timpul se *scămoşează*, solitudinea se *scorojeşte,* aerul — în genere fluid, transparent — devine *vâscos, cleios.* Poetul este, pe scurt, prizonierul materiei:

„Mă cunosc toate lucrurile,
Nu mai sunt liber...“

şi întâia lui mişcare este să se ascundă, fără să-l părăsească iritarea, deznădejdea agresivă (cu această stare de spirit sunt scrise toate versurile).

Există şi reacţia contrară (în poemele de tinereţe mai ales): sfidarea, provocarea universului, în stilul insolent, teribilist al generaţiei. Într-un loc poetul tratează pe Dumnezeu de escroc, în altele dă avertismente serioase umanităţii. Un spectacol de mizerie pitorească şi plictis autohton îi smulge o sudalmă nu mai puţin autohtonă: „Arde-te-ar focul, tablou nenorocit din Orient şi provincii“. Nu sunt iertaţi filistinii, înţelepţii conformişti ai veacului, desemnaţi de poet printr-o vorbă crudă: *scârbe ale lumii.*

În faţa unui spectacol atât de lamentabil poetul promite că se va sinucide *(Omul profilat pe cer)* sau că va distruge toate mitologiile. Privind în ochii iubitei, vede *cadavrele unei epoci epuizate.* Dealtfel, femeia e *pitică* şi *cenuşie,* pe deasupra, *stearpă.* O senzaţie

copleşitoare de degradare, de fum, de putrezire a materiei. Un semn e muşiţa ce creşte pe ziduri. Oraşele sunt, ca la Bacovia, atinse de cangrenă. În carnea spiritului creşte o floare bolnavă.

Odată săgeata trimisă în direcţia vânatului, arcul revine la poziţia iniţială. Materia provocată, insultată, nu se lasă stăpânită. Spiritul simte din nou, după o clipă de zbor, de emancipare, teroarea monştrilor ascunşi în lucruri. Poetului nu-i mai rămâne atunci decât violenţa disperării, accentuată printr-un limbaj voit antipoetic, prozaic la culme. Ion Garaion zice: *bălos, gâlci, scălâmb, beteag, terci, bâţâie, ţopăie, chiup, ţârloaie, leoarcă, fistichie, fonfăie, ghiont, costeliv* etc., în aşa chip încât, dacă ar trebui să găsim pentru poemul său un echivalent în lumea animală, n-am ezita să alegem ariciul. Poemele lui au ţepi, se deschid pentru o clipă, apoi, la cea mai mică atingere, se transformă într-un ghem de ace veninoase.

Estetic, efectul este de mai multe feluri. Luate separat, unele imagini plac, altele nu. Când Ion Caraion scrie *ghiont costeliv de lumină* sau compară pe Isus cu un biscuit uitat în ciorap (*Necunoscutul ferestrelor,* p. 283), spiritul nostru se retrage ca în faţa unui lan împrejmuit cu sârmă ghimpată. Ca să aflăm ce se ascunde, totuşi, dincolo, trebuie să încercăm să privim prin această grilă incomodă. Imaginile, redondante, creează în totalitate o atmosferă, o stare de spirit la care trebuie să ne adaptăm pentru a nu nedreptăţi, printr-o lectură inadecvată, versurile substanţiale ale lui Ion Caraion.

Moralmente, ele se hrănesc dintr-o nelinişte perpetuă, amplificată de senzaţia de frică existenţială, ca în această *Crepusculară,* „duhovniceasca“ lui Ion Caraion:

„Hei! cine-nşală crângurile? Cine
s-a strecurat pe urma mea-n odaie?
Mă uit la lună, luna se despoaie...
Întreb tăcerea, râde-un mărăcine...

Guzganii jerpeliţi de-alergătură,
cu nările căscate-n bătălie,
pândesc din colţ o pradă ce-ntârzie
de prea mult timp şi timpul tot n-o fură.

Şi totuşi e-un străin intrat de-aseară.
Mi s-a părut că-l văd întâi la uşă,
pe urmă-nzorzonat ca o păpuşă
s-a tot zbătut, dar nu putea să moară.

Şi nici acum nu-i mort... Mă mai cuprinde
din când în când cu ochii, cu dispreţul,
ca un tâlhar ce nu şi-a vrut judeţul
pe-acest polog de paie şi-ntre grinde.

Atâtea-ncep şi nu le ştim sfârşitul...
Neterminat rămâne-n urmă visul, —
copilăria-şi cheltuie caisul
şi-obrajii-şi beau, de-aseară, asfinţitul.“

Întreg ciclul *Târzia din ţara vânturilor,* de un lirism substanţial, stă sub semnul spaimei şi al însingurării. Ariciul s-a retras din nou în lumea lui de tenebre, după ce, într-un moment de linişte, îndrăznise să privească seninătatea cerului. Sunt, aici, versuri prevestitoare ca un oracol:

„Lebedele nu-mi ştiu zarea.
Cerul nu mă mai conţine.
Când şi când, doar disperarea
Intră-n lespedea din mine...“

*

„Viaţa mea a fost o cenuşăreasă
care nu şi-a mai găsit condurii...“

*

„O! ca Saul, temător doar de dumnezeul care trece,
mă bucur numai de greşelile pe care n-am cumpănit să nu le fac...“
„Mai târziu, mai târziu, după ce nenumărate ne fură potecile-n lume,

după ce schimbătoarele feţe de oameni coşmarurile de chipurile
noastre şi-au ancorat,
singurătatea s-a-ndrăgostit de fiecare ca de-un continent scufundat,
dar dedesubt nu mai locuia nimeni şi — cenuşii — anotimpurile
atârnau ca nişte gume“...

*

„E-n noi o spaimă care nu mai pleacă
Şi-o poartă peste care n-om mai trece...“

Tendinţa volumelor ulterioare (*Eseu*, 1966; *Dimineaţa nimănui,* 1967) e de a închide confesiunea în broderia savantă a imaginilor. Poetul dă sentimentul că scrie nu pentru a dezvălui o experienţă trăită, ci parcă pentru a o uita. Flacăra tragediei s-a mistuit în zonele adânci ale fiinţei şi ceea ce iese acum la suprafaţă nu e decât cenuşa unor vechi suferinţe. Însă insistenţa pe care poetul o pune pentru a împiedica izbucnirea liberă, directă, a confesiunii nu poate să aibă decât efectul contrar. Cititorul are sentimentul că versurile închid o parabolă. Ulise, evocat într-un poem, este un simbol din categoria de mai sus. Un Ulise tragic, nevictorios, traumatizat de peregrinările lui:

„Am uitat undeva o parte din mine...
. . . .
Fără mine întreg mă voi prăbuşi.
Fără mine întreg nu mai sunt eu...“

Biblicul Lazăr care, revenit în lume, nu mai cunoaşte pe nimeni, condamnat fiind, acum, la eternă singurătate, e alt simbol *(Lazării morţii)*. Singurătatea e, dealtfel, tema versurilor mai noi ale lui Ion Caraion, şi asupra ei meditează în ciclul *Cele patru cercuri ale singurătăţii.* Cele patru cercuri sunt *Dragostea, Muzica, Dumnezeu* şi *Neliniştea.* De ce Muzica, de ce Dumnezeu? Muzica pentru că lumina şi cântecul plutesc peste „gravele cavouri“, Dumnezeu pentru că, într-un timp ros de incertitudini, nici

nostalgia de divin n-a mai rămas curată: „O! cel puţin de-ar fi răspuns frumos / prăpastia de dor ce ne desparte."

Poemele adoptă din când în când un ton mai direct, flacăra durerii pâlpâie de două-trei ori la suprafaţă, ca limbile de foc de pe comorile ascunse în pământ:

„Singurătatea s-a-mpărţit în două.
M-am izgonit pe rând din fiecare,
Să nu mai fie nici rugina nouă,
Nici forfota bătrânelor pojare.

Ne despărţeam... O! cine mai întreabă
de cei ce nu-s? de cei ce-au fost pe vremuri?
Mulţimea vinde îngeri la tarabă
şi arlechinii mor în Bethleemuri..."

*

„Eu am prelungit lumea cu durerile mele."

*

„Îngerul meu e durerea."

*

„Am trecut pe lângă tine, Doamne, ca pe lângă un
zid părăsit."

*

„Vâslesc în mine, vâslesc în singurătate."

Poemele nu sunt însă atât de unitare pe cât am arătat noi şi nici nu se menţin în cadrul unei unice teme. Horbota de imagini ascunde şi alte sugestii, şi nu e o surpriză să vezi că un poem de meditaţie socială sfârşeşte prin a fi un poem de dragoste. Impresia este că Ion Caraion repune, fără încetare, totul în discuţie. Nu se poate vorbi atunci de o *evoluţie* în poezia lui, de o înlănţuire de teme, de epuizarea unui subiect într-o carte şi

de abordarea altuia în culegerea ce-i urmează. Poetul redebutează de fiecare dată, reia în noul poem tema pe care tocmai a părăsit-o în cel vechi. Versurile, în totalitatea lor, constituie o confesiune tulbure, disonantă, cu multe râuri ce curg pe sub pământ, cu ieşiri scurte la suprafaţă. Reţinem, din asemenea sclipiri, pastelul (e un fel de a-i spune astfel!) din *Uverturi şi ferigi* (vol. *Eseu*), scris de un Voiculescu laic, mai aproape de metamorfozele lucrurilor:

„De zeităţi forestre solar mişunătoare
se-ncercuie tăcerea pe care-o sparg topoare
gigantice. Şi-n urma corhanelor lăsate
pentru o clipă-n pace, mirajul intră-n sate.

E-un miez de somn de iepuri ori forfotă. Iar ferigi
culeg în evantaie bureţi murind eterici.

Prin sufletele încă, sub haină, găurite
ies păstrăvii în crivini cu câinii de la vite.
Îşi scarpină o capră (şi-i umedă de soare)
de coji de carpeni rapăni văratica ei floare:
adolescenţi de aur jucându-se-n păşune,
arbuştii ling mirarea din cornul caprei brune
şi-aproape totdeauna — când stă funicularul —
vin muştele de seară şi pleacă păsărarul,
cu simplitatea calmă a mării ce-şi bea-n fum
— din ce în ce mai multe, meduzele...
Oricum,
prin tigva unui rege (sub scoica spartă-n două
a cerului) deasupra tăcerii, cerul ouă
nedumeriri sau stele de zinc; la care latră
cantoanele din câinii pădurilor de piatră.

Şi latră nemişcarea prin zloata ca tutunul,
când nimeni nu le-aude păianjenii şi viaţa,
fugiţi cu botul umed, frenetici, câte unul —
la arborii pe labe, din ceţuri, dimineaţa.“

Pentru că am vorbit de Voiculescu ca un posibil punct de reper, să mai cităm (pentru versurile vechi) pe Bacovia (*Cangrenă*), Arghezi (*Nevinovăţie* şi, în genere, poezia limbajului pur). Un poem cu ritmuri mai alerte (*Abur*) aminteşte de lirica boemei simboliste:

„Tu n-ai să mai visezi târzii seraiuri,
Eu n-am să mai cobor din tavernale;
pe sânii puri ca doua catedrale
vor putrezi liturgice alaiuri"...

Un altul (*De la un timp*) leapădă armura imaginii baroce şi dă discursului o notă de patetism, atât de rar în lirica lui Ion Caraion, sistematic retrasă în ea însăşi:

„Ai văzut femei înşelate, servitori
fugind cu stăpânele într-o metropolă străină,
ai văzut bărbaţi trăind cu fiicele lor
şi mame iubindu-se cu fiii mai mari
în lupanare, iar apoi întorcându-se acasă,
ai văzut gânduri prefăcute în cenuşă, civilizaţii,
spitale, judecători, ură, închisoare,
fete aruncându-se în viaţă pentru o noapte de dragoste,
familii năruite, curente sociale năruite, pervertiri,
trimişi la canal: amanţi şi guvernatori şi metrese,
sinucigaşi tineri, popi tâlhărind, doctrinari care se reneagă,
o grea ereditate apăsând cuvintele,
oameni întorşi din războaie cu obiceiuri ciudate,
cocoşi sălbatici zburând peste sat,
ai văzut principii, decrete, argumente şi mase,
ai văzut societăţi, flote — iar la urmă dezastre... dezastre...
copii năuci împânzind străzile primăvara,
industriaşi puternici sfârşindu-se în braţele cocotelor —
pe când armate, murind, le cucereau loc în istorie,
ai văzut grâu, cetăţi, dejecţii
şi ai mers mai departe, şi ai crezut mai departe,
şi n-a ştiut nimeni că-n noi sunt probleme şi sunt conştiinţe
şi nimeni n-a înţeles că moare o fiară cu ochii plini de dragoste

în vocile noastre, totdeauna,
şi că vine o zi în care o să aflăm în sfârşit
pentru ce, cândva, generaţiile dinaintea noastră — de la un loc —
n-au mers mai departe şi n-au crezut mai departe...“

Cârtiţa şi aproapele (1970) concentrează lirismul şi dă o mai mare libertate confesiunii. Ion Caraion scrie acum poeme scurte şi arată în mai mare măsură plăcerea de a se juca, în stilul copilăros al lui Arghezi, cu rimele (“O sabie / avea scabie; Poseidon / locuia într-un bidon; conopida, / cu omida; colbul — pe bust / Dezgust“ etc.). O poezie: *13* e o juxtapunere de vocative, un descântec în care rotirea cuvintelor dă o senzaţie de lamentaţie şi amărăciune:

„Timpule hanule pragule
abure viezure zgrunţure
blândule mutule lemnule
valule câmpule timpule
numenule numenule
templule vântule orbule
drumule surdule râsule
frumoaso altule dorule
câmpule prinsule gândule
pragule visule simplule
părere iubito timpule
beato dragule prostule
altule frumoaso orbule.“

Versul se simplifică şi, deşi poetul nu renunţă la tehnica lui de a pune cuvintelor un dinte foarte incisiv, se observă tendinţa de a dezornamenta poemul, de a-l apropia cât mai mult de puritatea ideii. Aerul în care cresc versurile e mai rarefiat şi amărăciunea lor mai abstractă:

„Oboseala m-a-ncolăcit ca o reptilă.
Aerul se târâie şi arde.

Curpenii tinereţii, în hoarde,
îmi licăre prin oase. Mi-i rău şi mi-i silă.

Am văzut lumea şi-am văzut ideile.
Singurătatea îmi urcă la gât.
De-atâta-nsingurare şi de atâta urât
îşi prăfuiau bolţile curcubeiele.

Aplecat peste mine ca un pom
deasupra gângăniilor care-i mângâie haina.
fiecare spânzurătoare-şi visează un om
şi fiecare jivină, taina.

Cu zările şi epitalamii
de-a valma, pe umeri, sub leaturi —
vâslaşi năzărind spre uscaturi,
ne-neacă pustiurile anii.

Destrăbălatele vânturi încalecă şesul.
Timpu-i de piatră şi iarbă.
Această inimă niciodată n-o să mai fiarbă:
i-am ascultat înţelepciunile şi-i cunosc
înţelesul...“

Tema mai generală a poemelor de acum este conştiinţa ireversibilităţii sau, în termenii poetului, sentimentul târziului. „Pentru mine — spune el undeva — nu mai e nimic târziu. Totul e târziu.“ O senzaţie discretă de întomnare, de lâncezeală a lucrurilor, o scârbă *filozofică* de nimicniciile vieţii:

„Stătut e cuvântul, iar lacrima — fadă.

. . . .

O scârbă de viaţă cu febre şi come
lâncezeşte în mine din nu ştiu ce veac!...“

dorinţa, în fine, a poetului de a se închide într-o singurătate adâncă unde să-şi poată toarce în linişte tristeţile:

„Din frumuseţea noastră rămâne moartea şi nostalgia,
Singuri în speranţă, singuri în deznădejde,
Singuri în iubire, singuri în ură,
Singuri în singurătate...“

Apare în demersul liric al lui Ion Caraion o *figură* nouă: detaşarea. Pentru prima oară el nu se mai simte prizonierul lucrurilor, nu mai este implicat atât de hotărât în viaţa lor obscură. O senzaţie inedită încearcă: eliberarea de înlănţuirea cauzală a elementelor. Obiectele nu intră în coliziune, nu se întrepătrund. Plutesc paralel, se evită, într-o stare neaşteptată de imponderabilitate: „lucrurile şi fiinţele trec unele pe lângă altele fără să se vatăme“... Cu această perspectivă, poezia se purifică, devine, fatal, mai limpede şi mai aeriană.

Ştefan Augustin DOINAŞ



Ştefan Augustin Doinaş (n. 1922) apare de la început ca un poet format şi *evoluţia* nu poate să însemne, în cazul lui, stăpânirea progresivă a unei metode. *Tehnica* de a versifica n-a fost pentru el o dificultate. Primul poem este tot aşa de bine scris ca şi ultimul şi, cu mici excepţii, nici starea de spirit nu s-a schimbat prea mult. Nu-i un poet, în orice caz, al *crizei* şi, dacă a cunoscut rupturi, tragedii interioare, le-a dat, traducându-le în poem, o coerenţă şi un echilibru care înlătură ideea de convulsie, dominantă în poezia modernă. Nu rămâne, cu toate acestea, departe de mişcarea de înnoire începută de poeţii din generaţia lui, o traduce doar într-un spirit de continuitate a tradiţiei. Lirismul modern nu implică, în această accepţie, abolirea stilurilor existente, spargerea formelor literare, ci numai irigarea lor cu sânge

intelectual proaspăt. Poezia nu poate fi înţeleasă în afara ideii de organizare. În acest punct, Doinaş se apropie de Al. Philippide şi G. Călinescu, adversari ai spontaneităţii rebele, iar prin neoclasicismul spiritualizat al versului, de Ion Pillat. Modelul mai îndepărtat este, desigur, Valéry, pentru care limbajul este elementul esenţial în poezie. A crea este a descoperi (a inventa) un limbaj care să înceteze a mai fi un act pur tranzitiv, un expedient. Scriitorul este un agent *d'écarts* în sfera limbajului. Cine cultivă, aşadar, ideile începe prin a avea respect faţă de forme. Versul este un obiect de cercetare, sugestie pe care tinerii poeţi de la *Tel Quel,* apropiaţi de structuralism, o îmbrăţişează azi cu ardoare.

Conservarea formelor, într-o epocă în care tendinţa este de a desfiinţa graniţele în literatură, poate avea şi o valoare programatică. Pentru suprarealişti, şi cei ce vin în prelungirea lor, poemul este o confesiune pură, în dispreţul regulilor. Poemul se naşte din spuma hazardului şi a-i gândi aprioric forma este o aberaţie. Cine îşi propune să scrie un sonet sau o baladă pregăteşte sicriul pentru ideea ce se va naşte. Poeţii *Cercului literar de la Sibiu* (Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş) vor însă să reabiliteze în ochii lectorului modern balada, specie părăsită, compromisă, asociindu-i mituri noi şi o ironie (cazul baladelor lui Radu Stanca) care să protejeze patetismul ideilor. Solemnitatea este, dimpotrivă, regimul poeziei lui Doinaş. Tonul este totdeauna grav, ideile au un piedestal şi, în spaţiul poemului, metaforele sunt aranjate geometric ca statuile într-un parc desenat de Le Nôtre. Primele versuri anunţă aproape toate elementele lirismului său: pomi lunatici, nopţi extatice, femei cu ochi hipnotici şi trupuri luminoase, efebi cu faţa pală, naiade ce dorm în scorburi în vecinătatea faunilor, centauri, vârtejuri de lumină, luceferi în cascadă etc.[1]

---

[1] Cităm după volumul *Versuri* (Editura „Eminescu“, 1972), unde poemele sunt grupate tematic (*o cronologie a formelor* — zice autorul), în interiorul ciclurilor ordinea poemelor este însă cronologică.

Poemul are un nucleu epic şi cultivă cu distincţie (în cazul sentimentului erotic) pasiunea echilibrată. Iubirea este *o rană,* seara sufletul îndrăgostitului ia forma trupului uitat al femeii, *presimţul* dă târcoale şi sub neguri grele, vâscoase, cuplul stă încremenit la ţărm ascultând trecerea cocorilor *(La ţărm)*. Voluptatea, pentru acest liric cu simţurile supravegheate, este *sfântă* şi dezlănţuirile pasionale îl înspăimântă:

„Iubito, rupe farmecul nebun!
Beţia asta cruntă nu-i a bună.“
(Symposion)

Doinaş exprimă, aşadar, temperanţa clasică, pasiunea raţională şi, deşi vorbeşte în mai multe rânduri de delir, extaz, spiritul lui trece prin aceste vârtejuri ca salamandra prin flăcări. Dealtfel, multe poeme (mai ales cele din tinereţe) evocă *amintirea*, iar când sunt scrise sub puterea unei emoţii recente, emoţia se supune unui ceremonial complicat care temperează punctele prea calde ale confesiunii. O despărţire *(Elegie în gamă majoră)* e o temă de suferinţă abstractă, tratată meticulos:

„Plăcerile ca luntrile vopsite
şi-au şters de ape botul lor rotund,
iar clipa amintirii fericite
e doar o scoică de sidef pe prund.
Să nu-ţi faci chip cioplit din amintire
şi nici la jaruri vechi să nu adăşti.
Consolatoare, o vopsea subţire
aplică gândurilor alte măşti.

Desprinde luntrea de la ţărm şi du-te.
Precum se pierd în ceruri meteori,
se stinge-n golul dragostei pierdute
amarul sfânt, gustat de-atâtea ori.
Lăsându-mă uitat, tu mă ucide
cu fiecare vâslă, ca pe furi.
O trestie de suferinţi lichide
să cânte-n deltă spumegând, la guri...“

Tendinţa mai generală este de a conceptualiza simbolurile, de a defini mai mult decât a sugera. Un poem de dragoste începe printr-o definiţie a sărutului: *„fruct de carne şi fior/ al marelui copac interior“*. În alt loc sărutul e numit *neastâmpăr sfânt al cărnii,* femeia — un *templu alb de solzi de fluturi,* materia — *tărâm de foc şi har* etc. Mai abstract şi mai pasionat de concepte, poetul vorbeşte în altă parte de *Moira* şi introduce noţiuni-simboluri: *Adâncul-tată, Adâncul lumii, Adâncul fărâmii, Locul, Cuvântul, Spiritul, Ideea* etc. Peste tot există asemenea imagini-pivot din care pleacă şi la care revin toate interogaţiile poemului. Cum vom vedea, Ştefan Augustin Doinaş are vocaţia *rotundului, plinului, simetricului.* Lirismul lui este, în esenţă, statuar şi arată o mare voinţă de perfecţiune formală.

Excepţionalele *balade* pornesc de la elemente romantice cunoscute (peisaje arctice, logodnici ce se iubesc fără ştirea părinţilor, ziduri de castele părăsite etc.) într-o notaţie riguroasă şi cu intenţia de a scoate din ele mituri noi. Majoritatea privesc condiţia creatorului modern. Într-un burg vechi din Ţările-de-Jos un grădinar visează să crească un trandafir negru şi încearcă, în acest sens, toate combinaţiile, recurge la magie (fata lui hrăneşte trei luni la sân un şarpe, apoi îl arde şi presară cenuşa pe stratul unde cresc trandafirii), inutil, soiul nou nu apare. Apoi grădinarul piere în mlaştini şi peste oarecare vreme din craniul mortului răsare floarea pe care, viu, nu putuse s-o descopere. Devenit strigoi, grădinarul se plimbă la miezul nopţii având în loc de ochi trandafiri negri *(Trandafirul negru)*. Mister, superstiţie, simbol. Simbolul poate sugera destinul insolit al creatorului. El (ştim de la romantici) este bolnav de un vis pe care numai moartea îl luminează. Ideea, poate, şi a sacrificiului, obsesia unei vocaţii (nebunii) în care numai creatorul autentic crede. Pe această schemă, poetul desfăşoară o întreagă literatură de imagini: burgul este înconjurat de holde arse de pelagră, păsări sfioase zboară cu aripi fragede, grădinarul priveşte peste diguri vârtejul apelor, epavele

putrede ies la suprafaţă, cocoşii trâmbiţează, magi vestiţi vin şi pleacă, fluviile îşi schimbă vadul, vântul bate-n echinocţii etc. ...

Simbolistica este uneori de natură folclorică (Crai de ghindă, Graiul de Verde, Crai nou) şi sugerează, în chipul basmului, iniţierea tânărului, proba bărbăţiei lui *(Acel-care-nu-se-teme-de-nimic)*. Cel care nu se teme piere, victimă a cutezanţei şi a nechibzuinţei. E visătorul? E tinereţea fugoasă, tragică în luptă cu proza existenţei?... Balada lasă posibilitatea mai multor interpretări. Ce poate să însemne cele trei suliţe înfipte în stânci şi de ce tânărul crai se avântă nebuneşte spre acele suliţe?... Când baladele abordează teme filozofice mai complicate *(Forma omului),* poezia piere în explicaţii. *Soarele şi scoica* narează o idilă în lumea materiei. E balada *Riga Cripto* a lui Doinaş. Cu puţină imaginaţie s-ar putea spune că el prefigurează aici mitul luceafărului. Hyperion e soarele şi Cătălina, o scoică oceanică, *princiară, virtuoasă.* Îmbrăţişarea Soarelui este fecundă şi ucigătoare. Şi mai în spiritul romantismului bolintinean (sau al tânărului Eminescu) este *Nunta,* unde aflăm tema îndrăgostiţilor nefericiţi. Rolf este invitat la nunta logodnicei lui şi, pregătit să răzbune insulta, intră în castelul inamic cu sabia în mână. Însă mireasa e întinsă pe catafalc şi cavalerul Rolf, după ce ucide în dreapta şi în stânga, ia în braţe logodnica, se urcă în turn şi se aruncă în marea înspumegată. Poemul nu mai ascunde aici nici un secret:

„Îmbrăţişând-o, îi cuprinse gura
— o frunză vânătă şi îngheţată —
cu buzele lui strânse şi fierbinţi,
muşcând din nou, şi mai amară, ura
iscată şi hrănită de părinţi.“

Subiectele sunt uneori clasice *(Funeraliile lui Demetrios, Alexandru refuzând apa, Lucullus pe ruinele cetăţii Amisus),* peisajul e însă totdeauna grandios romantic, de o sălbăticie studiată: Roma în flăcări, valuri ce se izbesc de stânci, ceruri încărcate ca nişte

policandre. Există şi un înţeles moral în aceste parabole. Alexandru cel Mare, care refuză apa în pustiuri în favoarea soldaţilor săi, este un simbol al justiţiei. Însă nu acest element se reţine în primul rând, ci simţul decorativului, interesul poetului pentru o natură în stare de ebuliţie:

„Un soare imens, fioros policandru,
rănea alburiul zenitului fiert,
cu câteva sute de lămpi arămii,
urcate de scuturi la câteva mii.
Văzduhul topit clocotea ca o lavă,
sorbit de vâltoare cu suflu de jar,
sub coifuri fluide, respinse de slavă,
soldaţii boleau de-un amarnic pojar,
ţinând, cu cercei şi cu bumbi, în alai
superbele hamuri de flăcări pe cai.
Văpaia ţâşnea din căldări şi din zale,
din stânci şi vulcani cu bogat zăcământ,
al căror cuptor cu comori minerale
o umbră de foc arunca pe pământ...“

Dintre balade, *Mistreţul cu colţi de argint* este, indiscutabil, cea în care dorinţa de a moderniza mitul se realizează mai bine. Fabula este simplă: un prinţ din Levant, pasionat vânător, visează să răpună un mistreţ fantastic, cu colţi de argint. În ciuda sfaturilor sănătoase date de slujitori, el se avântă spre inima pădurii întunecoase. Prinţul nu reuşeşte să vâneze preţioasa fiară, e în schimb el ucis de mistreţul teribil, în timp ce cornul de vânătoare sună melancolic. Schema baladei, mai puţin latura polemică, este aceea din *Noapte de decembrie.* Şi aici este vorba de un idealism (în sens moral), de obstinaţie în urmărirea unui ţel înalt şi de jertfa ce intră în chip necesar la temelia oricărui vis. Prinţul e, deci, creatorul, mistreţul — idealul, Mecca lui. În planul creaţiei ar putea fi vorba de perfecţiunea artei. Creatorul nu ajunge să cucerească absolutul şi e ucis de idealul în care crede. O temă

romantică foarte răspândită. Mai puţin cunoscută este ideea forţei transformatoare a visului. Halucinat, prinţul vede peste tot în natură mistreţi cu colţi de argint, râurile, iarba, luna iau înfăţişarea animalului fabulos. În propoziţiuni estetice aceasta s-ar traduce: arta metamorfozează, subiectivizează obiectele. Pur fantastică este balada *Regele, fiul copacului,* istoria împreunării dintre o regină şi un ulm. Regăsim, aici, tema reintegrării în unitatea originară, transpusă de Şt. Aug. Doinaş pe plan cosmic. Femeia care concepe cu un copac este simbolul unui univers material din care a dispărut diferenţierea regnurilor. *Sfântul Gheorghe cel Fals* are o notă de romanţă (povestea călugăriţei seduse), însă pe un plan mai profund descoperim şi aici o variantă la mitul luceafărului. Diavolul ispiteşte pe curata Cecilia luând chipul sfântului Gheorghe şi, odată păcatul înfăptuit, Diavolul se converteşte la legea iubirii pământene. Scenariul este, deci, răsturnat. Iniţiativa aparţine factorului supranatural şi tot el suportă consecinţele cele mai grele: îşi schimbă condiţia (simbolul este ambivalent: Diavolul reprezintă şi Răul) şi acceptă determinarea terestră, în timp ce pământeanca Cecilia cucereşte prin moarte iertarea şi eternitatea. Fiind vorba de Diavol, lucrurile s-ar putea discuta, fireşte, şi altfel. Teologic, el este o întrupare a păcatului, existenţial — el reprezintă principiul vital, viaţa ce biruie ascetismul moral. O biruinţă ce implică însă ideea de sacrificiu. Faptul că Diavolul concupiscent ia înfăţişarea sfântului Gheorghe (sfânt militar, simbol, altfel, al virilităţii) nu-i fără însemnătate. Psihanaliştii ar vedea în el un simbol al iniţierii erotice. Urmând schema, s-ar zice că balaurul reprezintă ascetismul bisericii. Şirul ipotezelor este fără sfârşit.

* * *

Versurile de maturitate ale lui Ştefan Augustin Doinaş (*Cartea mareelor,* 1964; *Omul cu compasul,* 1966; *Seminţia lui Laokoon,* 1967; *Ipostaze,* 1968; *Alter ego,* 1970; *Ce mi s-a întâmplat cu două*

cuvinte, 1972) pun un şi mai mare accent pe ceea ce poetica modernă numeşte *écriture.* Sunt versuri rotunde, muzicale, fără disonanţele, rupturile pe care le reclamă poemul modern. Nevoia de simetrie impune multe versuri de legătură (*versuri-zero,* spune autorul în *Avertismentul* ce însoţeşte volumul antologic citat!), indicând o pauză a spiritului şi un gol în construcţie. De aici vine, poate, şi impresia că poemele, având totdeauna *volum,* cer spaţiu şi o bună perspectivă pentru a putea fi privite. Nu cred să mă înşel spunând că poezia lui Doinaş este dominată de ideea *monumentalului.* Ea arată un simţ al grandiosului ordonat şi o vocaţie, repet, *a statuarului,* ceea ce implică şi un sens ascendent, vertical, al imaginaţiei. O mişcare de ascensiune, dar nu de detaşare, transcendere a materiei. Obiectele îşi păstrează întreaga lor materialitate, se stilizează, dar nu ies niciodată din sfera gravitaţiei terestre. Să recitim încă o dată versurile din această perspectivă: femeia este un *templu alb,* sărutul este un fruct (fructul fiind un produs finit, sferic, deci geometric), într-un poem *(Grota cu soare)* bărbatul şi femeia constituie un grup statuar:

„Bărbatul de la brâu în jos e stâncă:
el ţine-n braţele-nălţate care
încep treptat şi ele să-mpietrească
trupul femeii, ultima ofrandă.
Iar muntele se simte plin pe dinăuntru,
ca zările, de stele ce pulsează...“ .

Soarele (am citat mai înainte versurile) participă şi el la această viziune monumentală a naturii. E un *imens, fioros policandru* (obiect prin excelenţă statuar). Doinaş evocă apoi *renul,* animal decorativ şi, prin confuzia pe care o pot crea coarnele lui rămuroase, o sinteză între două regnuri. În mai multe rânduri este vorba de *cerb,* simbol al aceleiaşi confuzii în lumea materiei. Orice confuzie de regnuri, spunea Călinescu, este poetică. Cerbul este, în orice caz, un animal fabulos şi, prin ţinuta

lui, sugerează demnitate şi forţă. Ştefan Aug. Doinaş îl plasează spectaculos pe stânci sihastre (iată o tendinţă de a *ordona* natura!):

„Ca o săgeată împlântată-n scut,
vibrează cerbul, sus, pe culmi sihastre.
Alături, îmbăiată în dezastre,
stă umbra întâlnită la păscut.

*

Pulsează leneş apele albastre
sub tâmpla lui. Văzduhu-i abătut.
Şi — iată frigul ce l-a străbătut
când scormonea cu coarnele prin astre.

*

Mai fulgeră prin amintire creste,
şi falnice alaiuri din poveste
cu murmure şi susure îl bat.

*

Iar orele, în perindare lină,
înalţă brusc şi tot mai mult înclină
coroana lui de rămuriş uscat.“

Din lumea păsărilor decorative, Doinaş alege *păunul* şi-i dedică un poem în şapte părţi, cu subtilităţi tehnice ca acestea:

„*El* nu ştia pe ce tulpini fragile
îşi află loc miracolul: orbeşte-şi
desfăşura rotirea printre arbori;
încet se desfăcea încet o parte;
penajul luând foc se satura
ca roua de grandoare; el scotea
un sunet orb, sălbatic, ca de fiară-n
delir: delir al lucrurilor toate,
al virtualităţii lor, expuse

lumii întregi, iepure ale tainei
înlăcrimate, rai pierdut de păsări.
El îşi desfăşura încet penajul
ca un delir al lumii-nlăcrimate...“

Printre *figurile* monumentalului, statuarului trebuie să cităm şi *amfora, ulciorul,* la tot pasul în versurile poetului. Chiar elementele imponderabile au la el tendinţa de a participa la o arhitectură a imaginarului. Timpul, de pildă, *bolteşte* (“bolnav de faptă, timpul bolteşte-un arc de vie“), lumina formează un *arc de triumf,* razele, un *cort,* cerul în totalitate este imaginat ca un *vast cort,* în timp ce elemente mai profane ca bruma sculptează *sâni* enormi. Moartea, în fine, începe printr-o năruire de *temple:*

„Dar vine-un timp când orice templu moare,
statuile decad, se sparg ulcioare,
iar trupurile se topesc pe-alei.
Când toate se ştirbesc şi se dărâmă,
ea se preschimbă-n cioburi şi fărâmă,
făcând din braţul morţii sclavul ei.“

Poezia se cheamă *Frumuseţea,* iar frumuseţea este figurată ca o statuie de flăcări pe care timpul o transformă-n cioburi. Tot aşa *ideea,* în slujba căreia poetul trăieşte. Ideea este o amantă fără patimă care ţine pe umerii ei puternici echilibrul lumii dinăuntru şi al lumii dinafară *(Amanta)*. Este poemul (o mică, în fapt, cosmogonie) în care viziunea statuară a lui Ştefan Aug. Doinaş se exprimă în termenii cei mai limpezi:

„Auritoare, albă stalactită
care susţine bolta unui gând
cu trupul ei de raze, spumegând,
cu gura tragică şi răzvrătită;

profil de-argint, ca mare-ntr-un intrând,
de unde praguri tot mai sus invită

spre-o altă lume, furtunos ivită
din mâluri şi azururi, rând pe rând;

orgolioasă de singurătate,
tiranică, născută cu-orhideea:

aşa mă bântuie cu voluptate
punând pe fruntea mea stigmat şi mir
amanta fără patimă, Ideea."

Şi mai direct legat de această temă privilegiată este în poemele lui Doinaş motivul statuii propriu-zise. Statuia ca obiect de reflecţie lirică şi ca *figură* a spiritului în contact cu lucrurile. Sub diverse forme ea veghează naşterea şi evoluţia poemului. Trecând peste alte referinţe, să ne oprim asupra lui *Laokoon,* obiect clasic de raportare când e vorba de viaţa şi graniţele genurilor în artă. Ştefan Aug. Doinas îl evocă văzând în el o parabolă a existenţei: bătrânul este acelaşi, singur şi demn în lupta lui cruntă, numai numărul copiilor s-a înmulţit: copiii *urcă şi-mpietresc,* victime neputincioase ale unei forţe implacabile. Iată în ce fel este expusă această temă:

„De două mii de ani — cum e firesc —
e tot mai mare soclul; pieţe, vetre,
cu dalele lor galbene-l sporesc,
adăugând asfaltul lângă pietre.
Bătrânul e la fel: un urlet mut
îl ţine-n umbra deasă; dintr-o parte
se vede barba care i-a crescut
cu firul alb, decolorat de moarte.
Copiii sunt mai mulţi. Şi vin mereu.
Ca-n vremurile vechi, când fiecare
fiinţă îşi avea destinul său
şi frumuseţea scrisă-n mădulare,
ei urcă — şi-mpietresc: sălbatic grup
în care-nchipuind prelungi eşarfe,
plângând sub daltă, fiecare trup
e sugrumat de propriul său şarpe..."

Obsesia *statuarului* întâlneşte aici şi în alte versuri pasiunea lui Ştefan Augustin Doinaş pentru clasicitate. C*e long regard sur le calme de dieu* — scria Valéry. O tandră întoarcere, în cazul poetului nostru, la mitologia greco-latină. Doinaş nu caută lumea clasică din dezgust faţă de lumea modernă. Opţiunea este pur estetică. Din versurile lui s-ar putea uşor alcătui o culegere de *Poèmes antiques,* unde să fie vorba de Sfinx, de Orfeu revenind din Infern, de Pan suflând din trestii, de centauri şi nimfe, de Ulisse şi, fireşte, de Penelope, de Apollo îmbrăţişând pe Dafne, de Lucullus pe ruinele cetăţii Amisus, de funeraliile lui Demetrios, fără a mai pune la socoteală referinţele propriu-zis literare. Ele sunt numeroase (de la Platon la Goethe) şi arată preocuparea de a nu izola discursul liric de viaţa ideilor, sursă, ca oricare alta, de poezie. Unele referinţe vizează simboluri mai înalte, cele mai multe au însă o valoare pur ornamentală. Preferinţele noastre merg, se înţelege, spre cele dintâi. Reluând mituri vechi, poetul rareori le răstoarnă sensul. Lupta cu Minotaurul este o luptă cu Adevărul. Cine o acceptă învinge sau este învins, altă ieşire nu este (*Lupta cu Minotaurul*). Orfeu, frecvent citat, este un mit mai mult al creaţiei decât al iubirii *(Orfeu, Monolog, Orfeu revenind din infern)*. Pe marginea ultimului poem s-ar putea specula: Orfeu nu este învins de slăbiciunea (curiozitatea), ci de forţa lui: fiara din suflet care-l împinsese spre *tărâmul de spaime.* Poetul însuşi se închipuie într-o singurătate deplină (şi *scânteietoare*), un Orfeu pe treapta unui *univers fără glas.*

Tema creatorului este, dealtfel, tema preferată a lui Ştefan Augustin Doinaş. Un întreg ciclu (*Piscul sau descrierea Poeziei)* îşi propune ca obiect de reflecţie poezia şi poetul. Poetul este nebunul care vinde zăpadă în cetate, cel ce risipeşte, altfel spus, imponderabile. Poezia este o *dobândă a morţii şi o ispită a limbii,* ceea ce înseamnă: o luptă cu limbajul *(leproasele turme ale consoanelor)*. Vocalele, în schimb, sunt strălucitoare ca nişte astre, iar ce se roteşte în jurul lor (poezia propriu-zisă) e „rod al

disperării de-a stabili *contacte*" (*Arta poetică*). Contacte, fireşte, cu lucrurile. Însă lucrurile participă la o geometrie a universului. Doinaş nu *descoperă* obiectele, n-are în faţa lor nici un complex: le *asumă* doar, le introduce într-un sistem dinainte conceput. Chiar elementele rebele, dezechilibrante pe care, am văzut, le evocă (cascade, fulgere, marea-n spasmuri, noaptea brăzdată de ploi torenţiale etc.) nu pun în primejdie mecanismul bine reglat al universului. Valoarea lor este mai degrabă decorativă: nişte uragane *înmărmurite*. În fond, lirismul fin al lui Doinaş este sistematic, repliat în el însuşi. Nu cunoaşte, în orice caz, teroarea marilor procese vitale. Universul lui respiră prin cristale şi priveşte cu ochii imobili ai statuilor. Când, totuşi, elementele dinainte vin în discuţie, percepţia lor este pur intelectuală.

Într-un loc (*Ierarhie*) poezia este văzută ca o echivalenţă între hazard şi lume, iar creatorul — cel ce găseşte echivalentul pur, ideal (în sens platonician) al lucrurilor: „acela/ care supune lucrurile lumii/ supracerescului tipar" (*Cel ce vorbeşte în locul meu*). Alte poeme vorbesc, în genere, fără angoase, fără un sentiment mai acut al tragicului, de timp, de destin, de moarte — subiecte de meditaţie calmă. Timpul este un *uliu* care smulge clipa fericită a dragostei şi piere apoi în azur (*Uliul*). Rodul lui e *fapta* şi fapta, în general, bucură. Mai neliniştit, mai misterios — şi prin aceasta mai adânc liric — e poemul *În aşteptare,* prefigurare, bănuim, a destinului, a morţii sau poate a divinităţii:

„Dacă-aş putea să prind în scobitura
urechii mele zgomotele toate
de pe pământ, aş auzi şi pasul
cu care-mi dai târcoale de departe.
Ori, poate, stai de mult în faţa mea;
dar eşti atât de mare, că prin zarea
făpturii tale ce cuprinde totul
zăresc pe ţărmuri cerbul cu coroana
de coarne-mpărăteşti incendiate;

şi-n urma lui, sub ramuri, vânătorul
ţinându-l şi-aşteptând să se desprindă
unul de altul, în văzduh şi-n apă,
botul sorbit — de botul care soarbe...“

Coerentă, unitară, egală cu sine, poezia lui Augustin Doinaş este mai puţin fructul unei *experienţe,* decât rezultatul unui exerciţiu sau, pentru a nu pune o prăpastie între aceste noţiuni, poezia lui iese din *experienţa unui exerciţiu.* Exerciţiu, mai întâi, în domeniul limbajului, exerciţiu, apoi, de disciplinare a spiritului şi de depăşire a simţurilor. Lirismul se obiectivizează, fatal, şi tinde să conceptualizeze noţiunile curente ale existenţei. Însă conceptualizarea nu înseamnă, ca la Ion Barbu, ermetizarea ideii poetice. Autorul *Baladelor* e clar, explicit, abordează cu seriozitate tema şi duce totdeauna până la capăt poemul. Are oroare de fragmentarismul modern, cum se poate constata şi în eseurile lui critice, unde respinge delirul verbal al tinerilor. Această obsesie a perfecţiunii îl izolează de noua generaţie de poeţi, neîncrezători în faţa oricărei tendinţe de clasicizare a versului. Însă trebuie să remarcăm că disciplina prozodică este pentru Doinaş o formă de purificare a emoţiilor. Construind poemul, poetul se construieşte pe sine, detaşat de senzaţiile primare. Întrebarea este dacă poezia câştigă sau suferă de pe urma acestui proces.

Câştigă într-un anumit sens, pentru că, depăşind emoţia curentă, trece mai uşor pragul ideilor. Doinaş este, în fond, un poet preocupat de temele mari ale artei, cu o deschidere remarcabilă spre meditaţie. A face o poezie a miturilor poetice nu-i un lucru obişnuit în literatura noastră. Poemele sale cele mai bune (între ele câteva excelente sonete) au o frumoasă transparenţă intelectuală, o altitudine şi o gravitate care fac posibilă speculaţia. Când în poezia română există atâtea spirite bogomilice, de ce n-ar fi binevenit un spirit de geometru, auster, constructiv?! Trebuie să acceptăm că poezia poate trăi şi sub

regimul lucidităţii şi că dorinţa de perfecţiune formală nu este în toate împrejurările un semn de facilitate. Orice creator adevărat tinde, în fond, spre perfecţiune, chiar şi atunci când îşi propune s-o distragă sistematic: el visează — paradox inevitabil — la o perfecţiune în imperfecţiune. Însă imperfecţiunea (ca şi perfecţiunea) absolută nu-i, din fericire, posibilă. Experienţa suprarealiştilor ne convinge în acest sens.

Prea multă abilitate tehnică strică, totuşi. Perfecţiunea poate obosi. Marii poeţi îşi permit să facă din când în când şi *greşeli,* coboară tonul, întrerup şirul versurilor frumoase, şi această schimbare dă urechii şi ochiului nostru ascuţimi noi.

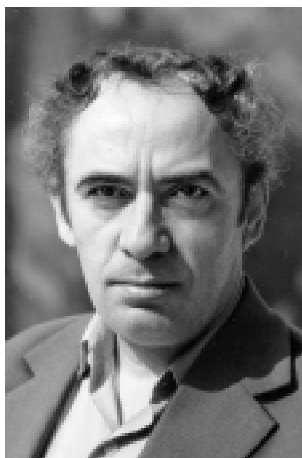
Evitarea, apoi, sistematică a emoţiilor directe poate usca *discursul* liric. E impresia pe care ne-o dau unele poeme ale lui Ştefan Aug. Doinaş, bine compuse, cu *idei* admirabil puse în scenă; senzaţia însă de inerţie (căci există şi o inerţie a frumuseţii, o inerţie a perfecţiunii!) este de neînlăturat. Să luăm, de pildă, *Trei ipostaze ale mării,* un poem în cinci părţi, dintre care un prolog şi un epilog. O meditaţie în care este vorba de increat, de *summa tenebrosa,* de ieşirea copilului în lume înfăşurat în ţipăt, de *blânda exudaţie divină, orfir* etc., însă meditaţia, în totalitatea ei, se apropie prea mult de spiritul unei disertaţii. E meticuloasă şi plină de abstracţiuni ce împiedică textul să se concentreze într-un simbol memorabil. E surprinzător, dar un text atât de plin, cizelat, lasă impresia că nu ascunde un al doilea plan, un *subtext,* unde să se poată refugia implicaţiile secrete ale versurilor. Discursul se închide în el însuşi ca într-o crisalidă de celuloid. Ochiul nostru caută un dezacord, o iregularitate, ca să poată pătrunde înăuntru şi e dezamăgit de a nu afla.

Un ciclu nou de poeme — *Anotimpul discret* (în vol. antologic *Alfabet poetic,* 1978) — arată că în lirismul ceremonis al lui Doinaş, „livresc“ în sensul cel mai profund şi mai modern al termenului, există şi un viu sentiment al purificării, o frenezie a simţurilor matinale.

CUPRINS

Marin PREDA

1922—1980



REALISMUL PSIHOLOGIC

Lectura atentă a nuvelelor lui Marin Preda (*Întâlnirea din pământuri,* 1948) descoperă, în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici, un autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului în *Colina, Calul, La câmp, Înainte de moarte, Amiază de vară,* mai toate scrieri de început, paradoxale, construite pe observaţia realităţii rurale. Odată prozatorul fixat în formula lui realistă, i s-au contestat, cu o violenţă neînţeleasă, posibilităţile într-o epică vizionară, din prejudecata că realismul exclude imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conştiinţei. Dar Albert Béguin descoperea un Balzac romantic, vizionar, tenebros, sub notaţia rece şi crudă, un poet al oniricului,

surprinzător la un d*octor în ştiinţe sociale.* Rebreanu e, în *Adam şi Eva,* fantastic şi metafizic în genul lui Eminescu, obsedat de *arhetip,* tinzând spre mari construcţii narative în chipul romanticilor. La scriitori cu un stil unitar, disocierile de acest fel nu anulează o formulă şi o metodă, fixată în elementele ei de bază: o completează numai pe un plan special de percepţie. Există un punct de unde observaţia minuţioasă, supusă obiectului, lunecă spre zonele subliminare ale conştiinţei. Pe neaşteptate cresc, ca stâncile în mijlocul oceanului, piramide de lavă, faptele ies din relaţiile lor normale şi în jurul celor mai neînsemnate amănunte apar mari umbre. Subiectul trece înaintea obiectului examinat şi, fără să ştie, prozatorul, deprins să observe şi să judece lumea *more geometrico,* devine liric şi fantast. Există o mitologie a realismului, un fantastic care derivă nu din transcrierea supranaturalului, neverosimilului în ordinea existenţei, ci, ca la Dostoievski, din studiul stărilor obsesive. Scriitorul român are, în genere, mai mult decât se recunoaşte, o sensibilitate la fabulos şi enigmatic, de care se apropie cu mijloacele prozei de analiză sau de evocare.

La Marin Preda nota terifiantă derivă din sugestia unei realităţi morale ascunse *(Calul)* sau din observarea minuţioasă a formelor pe care le ia presimţirea morţii *(Înainte de moarte)*. În *Colina* fantasticul e, ca la Gib Mihăescu *(Vedenia),* o proiecţie a spaimei. Latura lui psihologică e vizibilă. Vasile Catrina, după un somn agitat, cu vise cumplite, merge la câmp şi, acolo, împresurat de o ceaţă deasă, ameţeşte, îi pare că păduricea se aprinde şi piere, colina se umflă ca o băşică enormă, se clatină, se scufundă. Apare, nu se ştie de unde, şi un moşneag, apoi dispare, iar ţăranul se întreabă la modul lui realistic: „Ei! Ce, m-au găsit dracii?!...“ pentru ca, în final, copleşit de atâtea semne, să fugă înspăimântat. Cadrul naraţiunii e acela al vieţii comune şi nimic nu anunţă accentul fabulos de la sfârşit. Totul pare un vis rău, prelungit la

lumina zilei şi trăit în stare de luciditate. *Colina* e în fapt transcrierea unei halucinaţii, cu o pregătire şi o gradaţie a naraţiunii proprii prozatorului analist.

În *Calul* şi *Înainte de moarte* orice lunecare fantastică a faptelor dispare. Dăm, acum, peste un spirit anxios, obsedat de ideea morţii. Nimic nu lasă însă, în desfăşurarea naraţiunii, să se întrevadă această realitate morală, căci Marin Preda păstrează faţă de dramele eroilor săi, aşa cum cerea Lovinescu, o „indiferenţă" obiectivă. În *Calul* (în care cineva descoperă, surprinzător, „un mit al asasinatului"), naraţiune cu o bună tehnică de a nara, lipsa anecdotei e bătătoare la ochi. Nimic nu se petrece aici, în afară de faptul că un ţăran omoară un cal bătrân, devenit povară în gospodărie. Ştiinţa scriitorului e de a relata impersonal gesturile înşelătoare, pregătirea înceată a actului final. Omul se scoală dimineaţa mai devreme, hotărât să isprăvească, înaintea altor treburi, un lucru la care se gândise în ziua precedentă, scoate calul din grajd, vorbeşte blând cu el, îi dă apă, apoi, după ce străbate satul, îl omoară, fără grabă, într-o lupta inegală, tristă. Nu e nimic simbolic aici, nici o intenţie de a da o aură tragicului. Replica finală a unui observator: „Ia uite, băăă [...] unu, beleşte un cal! Cu-ţu, naaa!... Na, bobica, naaa!..." cade ca o ghilotină peste peisajul dezolant al unei morţi intrate în ordinea faptelor banale. Obsesia, fiorul real al morţii aparţin însă prozatorului, comentator rece al acestui spectacol lipsit de măreţie.

Sub forma mai dramatică a angoasei, o regăsim, în *Înainte de moarte,* povestea unei agonii mărunte. Conştiinţa iminentei dispariţii trezeşte mai întâi lui Stancu lui Stăncilă o obsesivă dorinţă de a şti cu toată exactitatea când i se va împlini sorocul. El se fereşte să pronunţe cuvântul hotărâtor, exorcizează cu sentimentul ascuns că poate opri un destin fatal. Formula cu care se adresează doctorului e evazivă: „în cutare timp", iar când acesta din urmă indică un anotimp, ţăranul izbucneşte cu violenţă:

„— De unde ştii tu, mă? [...] Soarele şi dumnezeii mă-ti, de

unde ştii tu? Spune de unde ştii tu... Arhanghelii şi steaua... De unde?... De unde?...“

În direcţia unei „estetici periculoase“ a fost fixată şi povestirea *La câmp,* unde apare şi o oaie rea, schiţă a viitoarei Bisisica din *Moromeţii.* Aici intenţia polemică dă scrierii un ax, o justificare estetică. Doi ciobani, Stroe şi Bâlea, surprind o fată dormind pe câmp şi o violează. Naraţiunea pare şi e în realitate o replică la imaginea amorului câmpenesc, popularizat de scrierile idilice. O experienţă aspră, izvorâtă dintr-o realitate morală elementară, se suprapune peste idila iubirii păstoreşti, şi, în relatarea ei, prozatorul îşi fixează o atitudine mai mult estetică decât morală. Să se observe că ceea ce a putut părea unor comentatori mai vechi elogiul instinctului e, în realitate, tendinţa de a pune proza pe un teren solid de observaţie psihologică.

Psihologiile rurale pe care le examinează Marin Preda nu aparţin atât unor *complicaţi,* cum s-a spus în nenumărate rânduri, cât unor indivizi tipici, surprinşi în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu, psihologia ţăranului a început să fie privită ca o alcătuire de forţe divergente. Intuiţia sigură a lui Marin Preda e de a se fi orientat spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii săteşti, se uneşte cu trivialul, afecţiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul.

Viziunea esenţială a acestei realităţi morale, valorificată estetic în toată întinderea ei, o aflăm în *Moromeţii,* scrierea fundamentală a lui Marin Preda. Nuvelele par nişte secvenţe pregătitoare, cu o valoare literară însă autonomă. Ilie Resteu, din *În ceată,* prefigurează pe omul „rău“ Ţugurlan, Paţanghel, din *O adunare liniştită,* pe Moromete, lacomul Miai Miai pe rapacele Bălan, schiţe, toate, ale unei compoziţii capitale. Aici, ca şi în alte fragmente *(Întâlnirea din pământuri),* plăcerea analizei e dublată de plăcerea de a povesti. Moralismul începe să fie dublat, şi chiar întrecut în anumite clipe, de comediograf. În maniera lui Creangă

sau Caragiale, prozatorul înregistrează nu zicerile tipice, ci reacţiile tipice, formele orale cu accent pe vocabula pitorească. „Vorba ceea“ a lui Creangă sau „Ce'ş'copil“ a lui Caragiale devine aici „nu-ş-ce“, concluziv, ironic. *În ceată* e monologul unui ţăran mânios, din care deducem biografia tipică a omului de la câmpie. *Întâlnirea din pământuri* e relatarea unei „cavalerii rusticane“ în peisajul dunărean, cu mijloacele prozei de analiză. Ca şi *O adunare liniştită* şi *Calul, Întâlnirea din pământuri* e o scriere excepţională, concepută într-un stil epic necunoscut prozei anterioare, deşi estetica autorului e orientată, în genere, spre realismul ardelenilor, pe care vrea să-l depăşească însă prin „filozofie“ şi psihologie abisală. Filozofia e absentă şi transcrierea dramei erotice, în faza ei iniţială, e, în naraţiunea citată, totul. Prozatorul, punând accent pe candoare, contrazice viziunea dură din *La câmp.* Dugu vede goală pe Drina şi se îndrăgosteşte fulgerător; pentru a o cuceri trebuie însă să se bată cu Achim Achim, un măgădău care revendică prioritate asupra fetei. În afară de latura anecdotică, e de reţinut sugestia trecerii în altă vârstă morală, ca şi buna tehnică a dialogului. Aici naţiunea se precipită. În *O adunare liniştită,* dimpotrivă, plăcerea de a povesti trece înaintea altor intenţii. Paţanghel e un moş Nichifor Coţcariul al câmpiei dunărene. El a făcut o călătorie cu vecinul Miai, a înregistrat nişte întâmplări şi le relatează, acum, în faţa ascultătorilor, fără grabă, revenind asupra faptelor, aducând lumini noi acolo unde un element pare neguros. Ideea de spectacol e urmărită pe mai multe planuri. Paţanghel „joacă“, ferindu-se să comenteze de la început faptele şi să tragă o încheiere morală. El organizează o mică scenă, distribuie rolurile, pentru a fi totul mai limpede: „Dar ascultaţi aicea, să vă spun eu vouă! N-am nici o nevoie. Ce? Miai? Îl dau dracului şi gata. Dar numai aşa, ca să vedeţi şi voi. Uite, mă, să zicem aşa: Matei, tu eşti Miai, înţelegi? Acum tu, Miai, mergi cu mine la munte şi, ascultă aici, să te superi tu că nu vrei

să-mi dai şi mie merticul tău. Ştii, mă? Adică eu, Paţanghel, îţi cer ţie, tu Miai, să-mi dai merticul tău, şi tu să te superi că nu vrei.“

Ipoteza e, fireşte, absurdă, dar ţăranul vrea tocmai să dovedească că vecinul său e cărpănos, rapace, pus pe înavuţire. Remarcabilă este, apoi, ironia atingătoare, în formele specifice ale vorbirii ţărăneşti:

„— Eşti mai prost ca mine, Modane [...] şi e prost şi ăla unde ai citit, că a scris aşa cum spui tu [...].

— Uite, Paţanghele, zice Modan, să presupunem că nu eşti prost, mai ales că stai cu mine de vorbă...“

Cu aceste atribute de luciditate, capacitate de iluzionare şi uşor caracter de comediograf ironic, se constituie psihologia sau *natura morometiană,* proprie şi eroilor din nuvele. Paţanghel e un exemplar tipic. Ilie Barbu din *Desfăşurarea* (1952) — un altul. La apariţie, nuvela reprezenta un progres faţă de nivelul prozei din epocă cu teme similare; citită azi, dintr-un punct estetic mai înalt, ea rezistă fragmentar, prin comentariul colorat, cu intuiţii sigure privitoare la modificarea psihologiei rurale. Câteva fenomene sociale din epoca noastră sunt bine prezentate, şi nuvela se ridică incontestabil peste muntele de proză sociologică, schematică, comună în epocă. Procesul moral mai general e acela, adeseori adus în discuţie, al dezalienării ţăranului . Pe acest fenomen mai larg, Marin Preda încearcă, în modul său caracteristic, să fixeze o structură tipică. Conştiinţa independenţei, bucuria, demnitatea şi celelalte decurg de aici. Nuvela, judecată în sine, e antrenantă, scrisă cu vervă, cu o notă de ironie. Organizate, tot aşa, în jurul unui destin contemporan, supus unui proces de renaştere etică, sunt şi *Ferestre întunecate* (1956), *Îndrăzneala* (1959), cea de a doua o pânză cinematografică mai întinsă. *Friguri* (1963) e o încercare de evadare a prozatorului din universul ţărănesc, cu rezultate pe care le-am semnalat altă dată. O proză la zi, cu semnificaţii imediate, aflăm în *Situaţiile preşedintelui,* dialog savuros între un ţăran (preşedinte de coo-

perativă colectivă, rămas la vechile mentalităţi gospodăreşti) şi un activist de partid. Povestirea sau, mai degrabă, fragmentul epic pare desprins dintr-o scriere întinsă. Sub o formă înveselitoare, prozatorul face observaţii fine despre chipul în care se adaptează o experienţă ţărănească milenară la noile forme sociale. Văcăruş trimite la raion situaţii neclare, convins fiind că cifrele şi hârtiile n-au nici o importanţă. Băiculeţ, activistul, îi dă o lecţie de pedagogie socială. Întrebat câte găini are în gospodărie, preşedintele răspunde simplu: „Păi câte să avem? Avem atâtea câte sunt în găinărie! Alea sunt, altele n-am“, arătând surprindere faţă de curiozitatea celuilalt. Când i se replică, între altele, că numărul real al găinilor nu e echivalent cu cel trimis pe hârtie raionului, Văcăruş răspunde, ca Păcală, că „mai mor găinile“, parcă ar fi spus — comentează cu maliţie prozatorul — „se mai joacă ele, au obiceiul ăsta: le place să moară“.

De altă structură, aducând cu scrierile de început, e schiţa *Amiază de vară,* descriere, ca şi *Colina*, a unei halucinaţii, cu note de fantastic şi realism jovial. Sugestia unei după-amiezi „întoarse de demult“ trimite la Mateiu Caragiale, dar numai o clipă, căci naraţiunea revine imediat la observarea psihologiei elementare. O ţărancă *aude* maşina de cusut mergând singură, e înspăimântată, apoi se resemnează în neputinţa de a înţelege. Vocea aspră a bărbatului sosit de la câmp (vocea lucidităţii) destramă această vrajă plină de teamă.

În aceste linii sumare, nuvelistica lui Marin Preda mi se pare a se desprinde dintr-un principiu estetic superior. I se asociază o rară putere de observaţie şi intuiţie a metamorfozelor sufletului ţărănesc. Efectul literar imediat e acela ce duce la fixarea unei structuri morale, detaşată prin elementele ei de micul romantism sămănătorist. Modelul acestei proze obiective, „indiferente“, analitice e Rebreanu, cel dintâi în literatura noastră care pune capăt exceselor epicii sămănătoriste. Marin Preda îl depăşeşte însă în încercarea de a surprinde psihologia abisală.

Disocierile pe planul analizei şi intenţia de a redescoperi psihologia rurală, în alternarea de forţe divergente, în filozofia sufletului simplu, refractar, ironic, neliniştit, candid şi energic până la izbucniri violente, conferă naraţiunilor sale o originalitate de necontestat în cadrele mai largi ale prozei de analiză.

* * *

Debutul extraordinar al lui Marin Preda nu l-a impus, pe cât era de aşteptat, ca prozator, poate şi din prejudecata că un volum de nuvele nu poate consacra un mare scriitor. Abia apariţia *Moromeţilor* (vol. I, 1955) a atras atenţia asupra dimensiunilor talentului său şi a noutăţii pe care o reprezintă formula sa epică. Romanul a fost întâmpinat favorabil şi nici mai târziu interesul criticii nu a scăzut. S-a pronunţat destul de repede cuvântul *capodoperă* şi de aici înainte toate scrierile prozatorului au avut de înfruntat comparaţia cu acest model. Când, în 1967, după o lungă gestaţie, apare volumul al II-lea, critica nu mai arată acelaşi entuziasm. Se aud glasuri care ceartă pe autor pentru ideea de a continua o carte intrată deja în conştiinţa publicului. Indignarea nu este prin nimic justificată, *Moromeţii*, II, este în unele aspecte mai dens, mai profund decât primul, însă puterea prejudecăţii e mare la acest punct şi spiritele critice care s-au obişnuit cu un stil şi o tipologie acceptă cu greu aceeaşi tipologie văzută dintr-un unghi diferit şi tratată cu altă metodă epică. Cele două părţi formează totuşi o unitate, ele se susţin şi se luminează reciproc, impunând o tipologie necunoscută până la Marin Preda în proza românească. Întâiul volum este concentrat asupra unui singur personaj, întreaga desfăşurare epică este subordonată lui Ilie Moromete. Cartea este scrisă într-un stil pe alocuri ironic, personajele au timp să gândească şi să se exprime, gesturile lor sunt libere, existenţa, în orice caz, nu-i terorizează. De pe *stănoaga* podiştei sale, Ilie Moromete priveşte cu un ochi netulburat oamenii care trec pe drum, în *adunarea* din curtea lui Iocan el

citeşte şi judecă necruţător evenimentele. Spaţiul este întins, viaţa nu-i tulburată de întâmplări care să schimbe şi să precipite un ritm vechi, calm, de existenţă.

Ritmul epic se schimbă, în volumul al II-lea. Existenţa socială este, aici, mai concentrată, oamenii apar invadaţi de întâmplări, satul aşezat pe tipare arhaice intră într-un proces rapid de destrămare. Proza care narează toate acestea este cu necesitate mai crispată, pagina mai densă, sub puterea faptelor dinafară personajele apar micşorate, gesturile lor nu mai au spontaneitatea din prima fază. Moromete, care rămâne şi aici un simbol, se retrage de pe *podişcă* în locuri mai obscure, sfera lui de observaţie se micşorează, bucuria interioară începe să fie condiţionată de elemente pe care nu le poate stăpâni. Stilul epic se adaptează acestei schimbări de perspectivă. Naraţiunea se complică, numărul focarelor epice creşte, sub presiunea numeroaselor paranteze fraza îşi pierde din fluenţă, devine aspră şi demonstrativă. O anumită crispare a propoziţiilor, provenită din elaborarea lor îndelungată, arată şi o înstrăinare a prozatorului faţă de obiectul naraţiunii. Din romanul unui *destin, Morometii* devine romanul unei colectivităţi *(satul)* şi al unei civilizaţii sancţionate de istorie.

Toate aceste modificări au derutat critica, obişnuită cu viziunea mai senină şi stilul mai degajat din primul volum, şi au făcut-o să nedreptăţească o carte curajoasă şi profundă. Judecat în ansamblu, *Moromeţii* e un mare roman prin originalitatea, întâi, a tipologiei şi profunzimea creaţiei. Tipologia este, ca la Slavici şi Rebreanu, ţărănească, totuşi câtă deosebire! Sufletul rural este acolo rudimentar, obsedat de acumulare în ordine materială şi, numai după ce acest proces s-a încheiat, el poate să audă şi alte *glasuri* ce vin din adâncul fiinţei lui. G. Călinescu observa că ţăranii lui Slavici nu reprezintă *caractere* tipice, ci, ca în vechile epopei, *atitudini* tipice de viaţă. M. Preda înlătură imaginea acestui mecanism simplu, previzibil, mişcat mai mult de instincte, şi face din ţăranii săi indivizi cu o viaţă psihologică normală, apţi prin aceasta a

deveni eroi de proză modernă. Sub influenţa probabil şi a romanului american (Steinbeck, Faulkner) — care descrie cu precădere complexitatea oamenilor obscuri (fermieri scăpătaţi, negri într-o libertate provizorie, arieraţi ca Benny sau brute inocente ca Lennie etc.) — M. Preda prezintă nişte ţărani inteligenţi şi ironici, complecşi ca structură morală, în măsură prin aceasta să-şi reprezinte şi să trăiască în modul lor caracteristic marile drame ale existenţei. În proză nu profesiunea şi cultura personajelor interesează, ci capacitatea lor de a exprima condiţia umană. Un doctor docent şi un tăietor de lemne pot fi în egală măsură eroi de literatură fundamentală.

Independent de aceste probleme de sociologie a personajelor, ce se pun azi numai într-o cultură tânără ca a noastră, unde, în chip bizar, prejudecăţile au o viaţă mai lungă, *Moromeţii* reprezintă şi o mare *descoperire* literară. Eroul central al romanului, Ilie Moromete, nu seamănă cu nici unul dintre personajele prozei anterioare, rurale sau citadine. Originalitatea lui vine din modul în care un spirit inventiv, *creator,* transformă existenţa într-un spectacol. De pe stănoaga podiştei sau de pe prispa casei, Moromete priveşte lumea cu un ochi pătrunzător, *semnificant,* în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă înveselitoare, o lumină care pentru ceilalţi nu se aprinde. Călătorind la munte pentru a vinde porumb, Moromete povesteşte la întoarcere nişte fapte extraordinare. Însoţind mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae (fiul) rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiţi de farmec, munteanca tânără care tulburase pe tatăl său i se pare o ţărancă oarecare, prin nimic deosebită de altă femeie din Siliştea-Gumeşti etc. „Tatăl — notează naratorul — avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care nu le vedeau."

Ciudatul dar ţine pe Moromete şi pe prietenii săi la suprafaţa vieţii sociale, străini de patimi degradante, neînrobiţi de marele mecanism al istoriei. Acesta continuă totuşi să se manifeste, şi

Morometţii este în bună parte romanul istoriei care încercuieşte viclean individul şi-i condiţionează viaţa interioară. Ce se vede întâi în *Morometţii* este studiul acestor relaţii, concentrate pe un spaţiu restrâns de viaţă. Acţiunea se petrece de la începutul verii până în toamnă în Siliştea-Gumeşti, sat din câmpia Dunării. Reluat şi în alte cărţi *(Marele singuratic, Delirul)*, satul devine un fel de *imago-mundi, centrul* de observaţie a lumii şi, prin profunzimea naraţiunii, punctul de sprijin al Universului. Alungate de istorie în alte locuri, personajele revin cu gândul sau cu pasul la Siliştea-Gumeşti, drumurile lor trec totdeauna prin acest spaţiu privilegiat, individualizat literar în chipul în care alte spaţii reale (Salinas — marea vale din romanele lui Steinbeck sau comitatul Yoknapatawpha în romanele lui Faulkner) au devenit puncte de reper într-o geografie a imaginarului. Satul se concentrează în *Morometţii* (I) la viaţa unei familii şi, numai prin atingere, la viaţa unei colectivităţi mai largi. Însă sonda, fixată pe un spaţiu restrâns, intră adânc în straturile unei spiritualităţi vechi. Din înregistrarea vieţii de familie, în fazele ei tipice (trezirea dimineaţa sub glasul aspru al tatălui, plecarea la câmp, masa, întoarcerea de la câmp, din nou masa, cu participarea întregii familii etc.), iese la iveală un *cod* al existenţei ţărăneşti.

Nimic extraordinar nu se petrece la acest prim nivel în roman. Un ţăran se întoarce de la câmp şi, înconjurat de întreaga familie, ia masa aşezat pe prag, deasupra tuturor. Un prim indiciu de autoritate într-o lume în care tiparele arhaice au supravieţuit. Această cină ţărănească, prezentată pe mai multe pagini, nu are nimic din culoarea şi opulenţa marilor ospeţe din pictura olandeză. Solemnitatea şi modestia culinară îi dau, dimpotrivă, un caracter aproape sacru. Ca în picturile vechi, lumina naraţiunii cade pe chipul Părintelui, care veghează asupra copiilor înghesuiţi în jurul unei mese joase:

„Cât ieşeau din iarnă şi până aproape de Sfântul Niculae, *Morometţii* mâncau în tindă la o masă joasă şi rotundă, aşezaţi în

jurul ei pe nişte scăunele cât palma. Fără să ştie când, copiii se aşezară cu vremea unul lângă altul, după fire şi neam. Cei trei fraţi vitregi, Paraschiv, Nilă şi Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca şi când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă şi să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile şi oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei fraţi, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculae, pe Ilinca şi Tita, copii făcuţi cu Moromete.

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toţi ceilalţi stăteau umăr lângă umăr, înghesuiţi, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deşi numărul copiilor crescuse. El şedea bine pe pragul lui, putea să se mişte în voie şi dealtfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă şi plină de arsurile de la tigaie.“

Ilie Moromete stăpâneşte în chip absolut peste o familie formată din două rânduri de copii învrăjbiţi între ei din cauza pământului. Descrierea mesei este înceată şi ritualul ei dezvăluie relaţiile adevărate din sânul familiei. Copiii din prima căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim) nu se înţeleg cu cei din a doua (Ilinca, Tita, Niculae), şi tatăl, pentru a păstra unitatea familiei, este dur şi justiţiabil. Când mezinul, Niculae, face mofturi la masă, mâna tatălui îl loveşte necruţător. Dealtfel, din primele 20 de pagini luăm cunoştinţă de toate problemele familiei: existenţa celor două loturi de pământ şi lupta pentru a le păstra neştirbite, disensiunile între fraţii vitregi, proiectul de fugă la Bucureşti al lui Paraschiv, Achim şi Nilă, bigotismul mamei (Catrina), primejdia *foncierii* şi a datoriei la bancă, dorinţa băiatului cel mic, Niculae, de a merge la şcoală şi ostilitatea celorlalţi copii faţă de această idee etc. Marin Preda se foloseşte de aceste scene expozitive pentru a studia în linişte râurile ce se vor desface apoi în numeroasele ramificaţii.

Moromeţii are trei părţi şi toate încep cu o prezentare de ansamblu: aici *masa,* în partea a doua *prispa,* pe care sunt înşiraţi la adăpost de ploaie toţi membrii familiei, în fine, *secerişul,* precedat de o pregătire aproape mistică, sub puterea unei mari exaltări, în orice caz, a plecării la câmp. Indivizii se diferenţiază prin mici detalii de comportament. Nilă are o frunte „lată şi groasă“ şi ori de câte ori acest personaj greoi, ezitant, apare în carte, fruntea încordată, marcând chinul unei gândiri încete, nu va lipsi din notaţiile prozatorului. Paraschiv are un râs ciudat (“parcă ar fi pârât ceva“), şi semnul lui fizionomic distinctiv este satisfacţia rea, vulgară, exprimată de împletirea buzelor lungi (“întinzându-şi cu plăcere buzele lui împletite“).

Însă modificarea vieţii interioare în *Moromeţii* este marcată mai ales de *glasuri.* Glasul arată umoarea, caracterul şi poziţia individului în ierarhia socială. Catrina, supusă bărbatului, temătoare de copiii vitregi, are un glas „îndepărtat şi îmbulzit de gânduri“. Tatăl autoritar are mai multe *glasuri,* când „puternic şi ameninţător, făcându-i pe toţi să tresară de teamă“, când un glas „schimbat şi necunoscut“, fals, ironic. Victor Bălosu, voiajorul, are un glas „spălat“, Ţugurlan, un glas, „neprietenos şi străin“, Guica — spioana satului — are un glas înecat de curiozitate şi plăcere. Cuvântul exprimă o relaţie, glasul marchează natura acestei relaţii. Boţoghină, ţăranul bolnav, nevoit să-şi vândă o parte din pământ, discută cu Tudor Bălosu şi Victor într-un chip care indică o înstrăinare totală: „Fiecare cuvânt scos de cei trei oameni scârţâia, nu se lipea de celălalt, nimerea alături, nu se putea rotunji şi încălzi, atât Boţoghină, cât şi Bălosu se uitau în lături, întorceau capetele în altă parte când unul din ei deschidea gura.“

Marin Preda dă astfel de indicaţii fine de regie şi personajele sale îşi trădează viaţa interioară prin varietatea fonică. Un băiat, Vatică Boţoghină, ia în gospodărie locul tatălui, plecat la sanatoriu. Copil încă, el îşi ia rolul în serios, şi cel dintâi semn de autoritate este glasul „aspru şi neînduplecat“ cu care îşi strigă sora. Întâm-

plările prin care trece Ilie Moromete sunt urmate de o subtilă dialectică a glasurilor, cu subţirimi şi grosimi care traduc metamorfozele psihicului. Procedeul este folosit în genere de *comportamentişti*. M. Preda îi asociază şi analiza, amănunţită şi precisă, fără acel respect ortodox faţă de convenţii care paralizează adesea simţul creaţiei la mulţi autori moderni.

Tema centrală în *Moromeţii* ar fi, din acest punct de vedere, libertatea morală în luptă cu fatalităţile istoriei. Ea este anunţată de prozator într-o frază liminară, programatică, de care s-a făcut în interpretarea critică mult caz: „În câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari“... Ceea ce urmează în roman contrazice această imagine. Timpul este viclean, răbdarea nu-i decât o formă de acumulare pentru o nouă criză. La sfârşit, când drama Moromeţilor este narată şi, prin ea, imaginea vieţii liniştite e spulberată, prozatorul revine asupra notaţiei de început: „Timpul nu mai avea răbdare.“ Este una din multele *imagini ale simetriei* (să le spunem astfel) în literatura lui M. Preda, plină de evoluţii închise, de ample mişcări în cerc. Aceasta vrea să dea o idee despre rotaţia procesuală a vieţii după o lege statornică şi misterioasă care acţionează şi în natură. Chiar demersul epic al prozatorului se înscrie în fatalitatea acestei repetiţii. El revine în cartea nouă la simbolurile pe care le-a părăsit în cartea anterioară, proza lui trăieşte sub puterea unei obsesii a *întoarcerii* la un punct originar.

Moromeţii stau sub un clopot cosmic şi drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor. Istoria pare la început neputincioasă, iar libertatea omului stăpân pe două loturi de pământ este în afara oricărei primejdii. Imaginea lui Ilie Moromete stând pe stănoaga podiştei şi fumând nepăsător (“din mâna lui fumul ţigării se ridica drept în sus, fără grabă şi fără scop“) vine să întărească ideea timpului încremenit şi prietenos. Omul liniştit şi ironic stă, totuşi, pe un vulcan, în familia peste care păstoreşte cu autoritate absolută

se pregăteşte un complot. Copiii cei mari sunt lacomi de câştig şi ceartă pe tatăl lor că îşi pierde timpul stând de vorbă cu prietenii săi Cocoşilă şi Dumitru lui Nae în loc să meargă la munte şi să speculeze grâul. Lui Moromete nu-i place negustoria, iar banii îi pricinuiesc o furie neputincioasă. Dispreţul lui faţă de Bălosu vine de aici. Pământul este făcut să dea produse, iar produsele să hrănească pe membrii familiei şi să acopere cheltuielile casei, atât. Paraschiv, Achim şi Nilă au o poftă nemăsurată de câştig şi prima lor formă de răzvrătire faţă de autoritatea tatălui este nemulţumirea faţă de imobilitatea lui socială. Ei murmură şi-l vorbesc de rău în sat că a dat porumbul ieftin şi că, în genere, el „nu face nimic“, „stă toată ziua“. *A face ceva* este a face bani. Tinerii Moromete au simţul acumulării burgheze, ei vor să transforme grâul, lâna, laptele în bani. Modelul lor e Tudor Bălosu, semnul noilor relaţii capitaliste în economia satului. Moromete are o concepţie patriarhală şi, voind să-şi lecuiască fiii de boala câştigului, îi lasă să se ducă de mai multe ori la munte. Insuccesul nu-i dezarmează şi, stimulaţi de Guica, sora rea a tatălui, ei plănuiesc să fugă cu oile şi caii la Bucureşti. Presat de *fonciere* şi de bancă, Moromete acceptă, după lungi ezitări, să lase pe Achim să plece cu oile la Bucureşti pentru a câştiga bani, însă banii nu vin şi, după oarecare vreme, ţăranul află că băieţii lui vor să-l jefuiască şi să-l părăsească.

E momentul în care începe declinul personajului. Până atunci el ţinuse piept perceptorului, jandarmului, lui Tudor Bălosu, trăise senin, cu un sentiment înalt al independenţei. Spargerea familiei duce la prăbuşirea lui morală, şi semnalul acestui proces este, ca şi înainte, *glasul:*

„— Băieţii mei! exclamă Moromete cu un glas de parcă n-ar fi ştiut că avea băieţi. Băieţii mei, Scămosule, sunt bolnavi. Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat ! Dacă veneau şi-mi spuneau: «Mă, noi vrem să fugim de acasă», crezi că i-aş fi împiedicat eu,

Scămosule!? «De ce să fugiţi, frăţioare? le-aş fi spus. Încet nu puteţi să mergeţi?»“

Schimbarea glasului (“tulbure şi însingurat“) anunţă o modificare interioară profundă. Lumina pe care Moromete o descoperea în întâmplările şi faptele vieţii se stinge, liniştea îl părăseşte şi, fără linişte, existenţa nu mai este o încântare, ci o povară: „Cum să trăieşti dacă nu eşti liniştit?“ Moromete şi Dumitru lui Nae, prieteni vechi, nu *se mai văd,* ei, care se vedeau de departe şi totdeauna cu o mare bucurie. Încercările celorlalţi de a-i atrage în discuţiile politice rămân fără rezultat. De pe stănoaga podiştei — locul vechi de observaţie — Moromete vede un drum trist şi nişte ţărani prăpădiţi care trăiesc fără să ştie că bucuria lor este înşelătoare. Gând cineva îi dă bună ziua, el nu răspunde: „Era unul dintre aceia care mai credeau că lumea era aşa cum şi-o închipuiau ei, care credeau că speranţele sunt bucurii adevărate şi nenorocirile numai ale altora şi care, în loc să se oprească pe loc, să se trezească şi să se înspăimânte, treceau pe drum liniştit şi încrezător şi dădeau bună ziua.“

Momentul culminant al acestei crize se desfăşoară la hotarul lotului de pământ. M. Preda îşi pune eroul în condiţiile în care personajul lui Rebreanu săvârşea un gest mistic sărutând bulgării de pământ. Moromete nu mai face nici un gest simbolic. Închis în lumea gândurilor, el supune unei judecăţi aspre lumea nevăzută care i-a sălbăticit copiii şi l-a silit pe el însuşi să iasă din cercul de bucurii în care trăise. Drama nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine, întâi, dintr-un simţ înalt al paternităţii rănite. Nu faptul de a-şi pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-şi pierde fiii şi liniştea care-l face să privească existenţa ca un spectacol *superior.* Lipseşte din meditaţia lui disperarea joasă. Gândul prăbuşirii unei ordini durabile este primit cu o tristeţe rece. Înstrăinarea de starea de inocenţă în care trăise îi pare mai rea decât moartea:

„ «Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforţare, le-am dat tot ce era, la toţi, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac şi n-am făcut? Ce mai era de făcut şi m-am dat la o parte şi n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau şi nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine şi eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă aşa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Şi dacă lumea e aşa cum zic ei şi nu e aşa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea şi pe urmă şi ei cu ea» Şi această gândire sumbră şi trufaşă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă faţă unei asemenea prăbuşiri.“

Scena confruntării finale este magistral construită. Stăpânirea de sine este arma lui Moromete. Până în ultima clipă el speră să-şi poată recâştiga fiii porniţi pe o cale greşită. Când aceştia, pierzându-şi răbdarea, se revoltă pe faţă împotriva tatălui, sparg lada şi batjocoresc casa în care crescuseră, bătrânul ţăran vorbeşte cu glas blând şi sfios, îşi ceartă nevasta, cere un foc băiatului cel mic, loveşte obrazul fetei care vociferează şi se roagă liniştit şi senin de fiii care nu vor să-l mai asculte. După această pregătire înceată, izbucnirea este teribilă: Moromete ridică parul şi loveşte fără cruţare, *glasul* lui devenind un urlet:

„— Ne-no-ro-ci-tu-le! Paraschive! Nenorocitule ce eşti! Apoi se întoarse spre Nilă, care între timp sărise din pat şi se ghemuise într-un colţ:

— Şi tu, Nilă? Tu, mă? E lume care aleargă din zi şi până în noapte pentru un pumn de făină! Şi voi ca nişte câini! Ca nişte câini turbaţi săriţi unul la altul! Vă omor! Cui nu-i place la târla mea, să se ducă! Să plece!“

Corecţiunea şi discursul nu au nici un efect. Paraschiv şi Nilă sparg lada de zestre a fetelor, iau banii şi covoarele şi fug cu caii, ameninţând cu o răzbunare şi mai mare. Moromete bate la poarta lui Tudor Bălosu şi vinde o parte din pământul familiei. Trufaşul

vecin n-are totuşi satisfacţia de a-l vedea pe Moromete umilit: sub puterea unei lovituri năprasnice, Moromete rămâne „îndepărtat şi nepăsator“. Lovitura are efect în alt plan. Omul netulburat şi ironic părăseşte stănoaga podiştei, nu mai răspunde la cuvintele de salut şi nu mai poate fi auzit povestind nici una din acele întâmplări care fermecau pe prietenii săi din Silistea-Gumeşti. Fantezia lui se închide. *Omul creator* este învins de *omul social.* Din Moromete dinainte nu mai rămâne decât capul de humă făcut în timpul unei adunări în poiana lui Iocan de Din Vasilescu. Existenţa dăinuie în artă.

* * *

Deşi cea mai importantă, istoria Moromeţilor nu acoperă toată suprafaţa romanului. Alte istorii (aceea a lui Birică şi a Polinei, a bolii lui Boţoghină, a răzvrătirii lui Ţugurlan) vin să coloreze viaţa unui sat de câmpie în care oamenii, trăind sub ameninţarea unui timp capricios, continuă imperturbabil să se nască, să iubească, să treacă prin întâmplări vesele şi triste şi să moară în cele din urmă, lasând locul altora. Foşnetul acestei vitalităţi necurmate, sub apăsarea unui soare moleşitor de câmpie, este admirabil sugerat în *Moromeţii.* Lupta pentru existenţă, crâncenă şi aici ca peste tot, nu desfigurează pe indivizi. Marin Preda înlătură din viziunea lui imaginea omului înlănţuit de instincte, iar când, pentru o clipă, instinctele ies la suprafaţa textului, prozatorul aduce imediat alte elemente care luminează faţa sufletului ţărănesc. Pilduitoare este în acest sens istoria cuplului Birică-Polina, asemănătoare în latura ei socială cu aceea a lui Ion şi a Anei din romanul lui Rebreanu. Dealtfel, tema tânărului ţăran care se foloseşte de fata unui om înstărit pentru a pune mâna pe avere e generală în literatura rurală. Preda o reia, schimbând sensul strategiei şi umanizând tipurile. Birică, băiat sărac, e îndrăgostit de Polina, fata lui Tudor Bălosu. Primul semn pe care îl avem despre tânărul ţăran este *cântecul.* Masa Moromeţilor e tulburată

de cântecul lui Birică, venit să cheme la poartă, după un obicei statornicit în viaţa satului, fata pe care o iubeşte. Însă în locul fetei apare tatăl, care are alte socoteli şi vrea s-o mărite cu un ţăran cu avere. Bălosu asmute câinele şi goneşte de la poartă cu înjurături pe Birică, iar acesta se apără invocând o dreptate imanentă. Furia lui este expresia unei conştiinţe morale ultragiate. Un altul, cu mintea stăpânită de gândul posesiunii, ar fi ocolit confruntarea directă sau s-ar fi retras în chip viclean, evitând o rupere totală a relaţiilor. Birică, mânios că e tratat ca un ţigan, reacţionează cu o violenţă verbală din care se deduc, totuşi, inocenţa şi durerea sinceră:

„— De ce să asmuţi câinele pe mine, nea Tudore, dacă ai o fată şi fluieră cineva la ea, dumneata trebuie să asmuţi câinele? Ce ţi-am făcut eu dumitale? Ţi-am făcut eu ceva vreodată? Păi de ce asmuţi câinele pe mine, nea Tudore, dacă de furat nu te-am furat, de făcut nu ţi-am făcut nimic? Atunci de ce să asmuţi câinele pe mine, nea Tudore? De ce să asmuţi câinele pe mine, mă, ’tu-ţi dumnezeul măti Bălosule! Chiorule!“”

Birică nu dezarmează şi, după o explicaţie dură cu Polina, o răpeşte şi apoi se linişteşte. Rolul lui s-a încheiat. E pe cale de a se resemna faţă de refuzul socrului de a-i da zestrea Polinei, însă intervine, neaşteptat, tânăra lui femeie care dovedeşte o energie extraordinară. Polina nu-i, ca Ana, o victimă între avariţia tatălui şi lăcomia inumană a soţului. Devenind nevastă, în ea se trezesc energii nebănuite. Văzând modul hotărât în care conduce ostilităţile dintre tată şi soţ, avem pentru o clipă impresia că nevasta lui Birică face, structural, parte din familia Marei şi a Vitoriei Lipan, cealaltă faţă (bărbătească, întreprinzătoare) a tipologiei tradiţionale. Polina nu luptă însă decât pentru *zestrea* ei şi, după ce îşi duce bărbatul pe mirişte pentru a smulge cu forţa grâul ce i se cuvine şi a da tatălui nedrept o lecţie (“Cum nu înţelegi tu, Ioane, că trebuie să-l faci pe tata să tremure când ţi-o pomeni numele?! Pe marginea satului să te ocolească, când te-o vedea!“),

se retrage cu discreţie în umbra bărbatului. Dealtfel, istoria lui Birică şi a Polinei se opreşte aici. Dintr-o notă aflăm, mai târziu, că, daţi în judecată de Bălosu, ei pierd procesul şi, odată cu aceasta, dispar de pe scena satului.

Demonstraţia epică s-a făcut, femeia de la sat nu-i, în viziunea lui Preda, o simplă unealtă în mâinile bărbatului ambiţios şi posesiv, iar ţăranul tânăr şi sărac nu caută cu obstinaţie să parvină călcând în picioare legea şi sentimentul. Birică e sfios, ascultă cu respect de părinţi, iar pe Polina o iubeşte cu o duioşie de licean. Scena posesiunii pe pământul reavăn, sub lumina zilei, este simbolică. Nimic din violenţa trivială a altor acuplări câmpeneşti descrise de literatură. Bărbatul care, peste puţin timp, împins de la spate de energica lui femeie, va pune mâna în gâtul socrului, este invadat aici de un mare sentiment, şi gestul împreunării simple, în liniştea şi complicitatea şesului, e de o religiozitate poetică:

„— Ai de gând să mai dai mult cu târnăcopul ăla? întrebă ea zâmbind ciudat.

— De ce să nu dau cu târnăcopul?

Şi ea nu răspunse şi deodată el înţelese că de mult stă el aici singur cu ea... Aruncă târnăcopul. Polina se întoarse cu umărul şi îl aşteptă dintr-o parte, parcă la pândă, cu ochii deschişi; se lăsă greu, cu toată puterea trupului, şi gemu când el o apucă şi o înfăşură în braţe; numai când o ridică pe sus închise ea ochii. El o duse chiar pe pământul din care avea să-şi ridice casă şi o iubi acolo pe răcoarea lui curată, păzit de lumina mare a zilei."

Nu este în intenţia lui M. Preda de a studia feminitatea rurală în raport cu psihologia vârstei, însă, indirect, din desfăşurarea naraţiunii, se poate deduce o schiţă de tipologie în acest sens. Polina e, întâi, fata tânără pe care prejudecăţile sociale o împiedică să se însoţească cu bărbatul care-i place şi atunci riscă totul, dând curs liber sentimentului. Criza erotică are anumită complexitate, femeia de la ţară nu-i, în orice caz, numai o sursă de pământ şi

o uzină de copii, cum s-a afirmat. Pasiunile izbucnesc viforos şi, pentru a se împlini, au nevoie uneori de suportul unei mari tenacităţi. Mărioara Fântână (*Moromeţii,* II) aşteaptă cu răbdare ani întregi bărbatul pe care l-a ales şi recurge la complicate stratageme pentru a-l câştiga.

Rădiţa vede un flăcău tăcut (episodul tinereţii lui Ilie Moromete este trecut din *Marele singuratic* în *Moromeţii*, II, ed. a II-a) şi din clipa aceea destinul ei este marcat. Ea moare, ca o eroină romantică, din prea multă dragoste, după ce născuse trei copii bărbatului care o subjugase cu privirea. Dragostea este pentru ele o boală ce le intră în trup fără a le paraliza, totuşi, orgoliul. Acesta rămâne totdeauna la pândă, tremurând ca o coardă de arc întinsă. Se va vedea că Preda nu face o deosebire mare între psihologia femeii de la sat şi cea, de regulă mai complicată intelectual, a femeii crescute la oraş. Cu mici deosebiri de comportament şi cu o mai mare, poate, capacitate de a-şi reprezenta şi mental sentimentul, ele intră în aceeaşi categorie tipologică.

Nevasta lui Boţoghină reprezintă cazul femeii mature care îşi apără copiii. Anghelina şi Boţoghină se luaseră din dragoste şi, când bărbatul hotărăşte să vândă o parte din pământ pentru a-şi putea îngriji sănătatea, femeia, până atunci înţelegătoare şi blândă, devine crâncenă şi calculată:

„— Păi dar, te repezi la pământ, ce-ţi pasă ţie! Ai uitat că ai doi copii care umblă cu spinarea goală [...] S-a mai îmbolnăvit lumea şi nu şi-a vândut pământul. A stat omul acasă, a mai mâncat un ou, a mai tăiat un pui şi, dacă a avut zile, a trăit! [...] Ce tot îi dai zor cu cimitirul? [...] Du-te la cimitir dacă nu mai eşti în stare să trăieşti!“

Cruzimea Anghelinei nu-i, totuşi, esenţială, vorbele nemiloase trădează o iubire şi o îngrijorare normală faţă de soarta copiilor. Boala nu intră în prevederile familiei ţărăneşti, iar când ea apare, e socotită un accident. Ruinarea materială a familiei e o primejdie mai mare şi, înainte de a înţelege suferinţele bărbatului, Anghelina

se gândeşte la ce vor face copiii ei. Reaua ei luciditate arată un simţ matern treaz. Când, la urmă, fatalitatea se întâmplă şi pământul e vândut, femeia revine la starea normală. Din recomandarea pe care o face lui Boţoghină: „Vasile, să nu mori pe acolo, Vasile!" se înţelege firea ei adevărată. S-a observat şi cu alt prilej că femeile din proza lui Preda poartă adesea o lumină pe faţă. Lumina nu se stinge nici în sărăcie şi suferinţă. Nevasta lui Ţugurlan, care îngropase 12 copii, nu-şi pierde semnul blândeţii şi al frumuseţii morale. Lumina continuă să strălucească: „Avea în priviri şi pe chip acea lumină ciudată pe care o dă numai durerea necontenită, lumina care seamănă cu bucuria şi care de fapt nu e departe de ea."

Fiind la capitolul femei, să nu scăpăm din vedere pe Guica, sora lui Moromete. Ea reprezintă tipul femeii sterile şi rele, îmbătrânită într-o ură măruntă. Guica e un fel de verişoară Bette în condiţiile vieţii ţărăneşti, unde posibilitatea de intrigă şi de disimulare este mai mică. Ea şi-a făcut un scop în a trage de limbă pe cei care trec pe drum şi a colporta veştile, îndeosebi pe cele proaste. De-o suspiciune tenebroasă, Guica adulmecă răul şi prezice dezastrele. Pe Moromete îl urăşte pentru că s-a însurat a doua oară, dintr-un motiv, va să zică, absurd. Supărarea ei este activă şi, nemaiputând înlătura ceea ce s-a săvârşit, îşi găseşte un scop în a aţâţa pe copiii cei mari împotriva tatălui. La incitaţia ei, Paraschiv, Achim şi Nilă pun la cale fuga la Bucureşti. Ea savurează dinainte catastrofa şi, de o curiozitate patologică, vizitează casa în ziua în care are loc prima tentativă de evadare a fiilor. Ciorapul pe care îl ţine atârnat de gât şi la care împleteşte întruna e semnul acestei existenţe mărunte care se desfăşoară, ca aceea a păianjenului, în colţuri obscure, ţesând la nesfârşit pânza de intrigi. Apropiată prin vârstă şi credinţa în superstiţii de Guica este Catrina, însă Catrina va deveni un personaj cu o identitate literară mai bine conturată abia în volumul al II-lea.

Unicul detaliu care o diferenţiază aici este viaţa ei dublă, în vis şi realitate, şi frica morbidă de Diavol. Ura cumplită împotriva bărbatului o va scoate, mai târziu, din anonimat.

Părăsind terenul feminităţii, să revenim la tipologia mare a cărţii. Un personaj neîndoios memorabil este Ţugurlan. Critica din deceniul a VI-lea l-a socotit un reprezentant al păturii sărace a satului, văzând în *Moromeţii* o radiografie a straturilor sociale. M. Ungheanu îl numeşte, mai de curând[1], un revoltat de tip camusian. Făcând un cuplu simbolic cu Moromete, Ţugurlan ar reprezenta necesitatea care se opune brutal iluziei libertăţii. Pe de o parte, aşadar, un sentiment de gratuitate, un simţ înalt al contemplaţiei, de cealaltă — un realism lucid, incomod, o intransigenţă împinsă până la nihilism. Ipoteza este seducătoare. Este ea şi adevărată? Ţugurlan reprezintă, nu mai încape vorbă, individul nemulţumit de condiţia sa. Revolta lui e tulbure, nediferenţiată, tradusă întâi printr-o mare agresivitate verbală. Nedreptăţit la împroprietărire, Ţugurlan s-a înstrăinat de sat. A avut 13 copii, şi dintre aceştia nu trăieşte decât unul. În roman, el apare prima oară la adunarea din curtea fierarului Iocan şi, îmbrăţişând punctul de vedere al unui personaj neutru (opinia satului), naratorul îl prezintă ca un om „cu înfăţişarea întunecată“, un om „rău şi neprietenos, de care lumea se cam ferea“. Ţugurlan se alătură instinctiv grupului format de Ion al lui Miai, Din Vasilescu şi Marmoroşblanc, care, în ierarhia adunării, ocupă un loc inferior. Ei stau „la margine“ şi vorbele lor nu sunt luate în seamă. Ţugurlan strică această ierarhie. El se uită la toţi cu o privire grea şi provocatoare, iar când intervine, glasul lui e „neprietenos şi *străin“*. Ţugurlan vorbeşte urât, şi ţăranii sunt nemulţumiţi că le strică bucuria conversaţiei. Încercarea lui Moromete de a-l potoli sau invitaţia lui Dumitru lui Nae de a participa cu o mai mare linişte morală la dezbaterile lor, de *a face,* pe scurt,

[1] Marin Preda, *Vocaţie şi aspiraţie,* Editura Eminescu, 1973.

politică ("Ce dracu, mă Ţugurlane, de înjuri p-acilea? Lasă, că n-o să ne procopsim noi mai mult ca tine! Fă şi tu politică, du-te dracului"), nu fac decât să-l învrăjbească şi mai mult. Ţugurlan nu vrea *să facă politică* şi petrecerile ţăranilor din Siliştea-Gumeşti îi par inutile şi vinovate. Moromete, sufletul acestor dezbateri, surprins de violenţa şi înstrăinarea din glasul lui Ţugurlan *(glasul* indică în acest *areopag* temperatura morală şi are valoarea unui cod), încearcă să-l aducă la o poziţie raţională şi, prin aceasta, să-l atragă în cercul preocupărilor lui. Inutil, ţăranul frustrat rămâne ostil:

„—Ce e, Ţugurlane, ai ceva cu mine? întrebă şi Moromete tot aşa, cam nepăsător şi cam supărat. [...]

— Ce să am cu dumneata! răspunse Ţugurlan neprietenos, aruncându-i lui Moromete o privire întunecată. [...]

— Păi vezi că ai? spuse Moromete cu un glas care lupta între supărare şi omenie.

— Păi asta e politică ce faceţi voi? zise Ţugurlan.

— Ei, aşa se vorbeşte! spuse Moromete nemulţumit. Suntem aicea un număr de oameni care, nu aşa, avem pretenţia că e ceva de capul nostru şi...

— Nu e nimic de capul vostru! întrerupse Ţugurlan cu brutalitate."

Ţugurlan reproşează celorlalţi că, punând mâna pe pământ la împroprietărire, n-au mai ajutat pe alţii să-şi capete drepturile şi, aranjaţi şi mulţumiţi de ceea ce au, fac *politică,* discută lucruri inutile, se cred deştepţi, socotind pe alţii proşti. Din toată adunarea, consternată, furioasă pe vorbele lui Ţugurlan, Moromete este singurul care înţelege *mesajul* lor ascuns:

„ — Staţi, lăsaţi-l, că am înţeles ce vrea să spună: [...] Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Ţugurlan: că numai cine are lot poate să facă politică, alta că din pricina lui Cocoşilă a rămas Ion al lui Miai fără pământ, şi a treia că nu suntem mai deştepţi decât Ion al lui Miai, nu e aşa, Ţugurlane?"...

Dialectica subţire a lui Moromete nu rămâne fără efect. După oarecare vreme, omul neprietenos simte nevoia să se împace cu satul. *Starea de furie* în care el se simţise atâţia ani bine, asociată cu un orgoliu teribil al înstrăinării ("el de o parte şi toţi ceilalţi în afară; nici o apropiere, nici o încredere"), începe să se topească. Primul semn al liniştii care încolţeşte în el este *descoperirea* lucrurilor din jur. Apoi glasul lui devine „profetic" şi, prinzând (după alte întâlniri cu Moromete) gustul speculaţiei, începe *să facă politică.* Părăseşte *starea de furie* pentru a intra în *starea de linişte şi contemplaţie,* starea tipic morometiană. Instalarea nu-i, totuşi, până la urmă posibilă, pentru că şi în cazul lui intervine istoria sub forma fatalităţii întâmplării: luând de piept pe morarul Tache, fiul lui Aristide, care fură şi înşală oamenii, Ţugurlan are de-a face cu jandarmul, e arestat şi trimis la închisoare. Destinul lui nu se împlineşte, sau se împlineşte rău, împotriva firii sale adevărate. În volumul al II-lea el reapare de două ori în viaţa satului, însă pentru scurt timp şi fără să poată împiedica procesul de destrămare a satului tradiţional, cum ar fi dorit prietenul lui, Ilie Moromete.

Ţugurlan este, în fond, un spirit justiţiar cu un destin potrivnic, un instrument — dacă judecăm lucrurile sub aspect social — al istoriei şi o victimă, totodată, a ei. Nu-i exagerat a spune că vocea duşmănoasă care tulbură petrecerea ţăranilor din Siliştea-Gumeşti este vocea aspră a istoriei imediate. În imprecaţiile lui lipsite de culoare se afirmă realismul, luciditatea celui care, lipsit de ocrotirea proprietăţii, simte direct violenţa timpului. Previziunile lui sumbre nu sunt lipsite de adevăr, intervenţia în adunarea din curtea fierarului este, într-un fel, simbolică. Ea ar fi trebuit să arate că timpul nu este atât de calm şi bucuriile ţăranilor nu sunt eterne. Însă puterea iluziei este mai mare şi omul revoltat se lasă el însuşi, o vreme, atras de ea. Exprimând o dramă socială mai largă, Ţugurlan exprimă în aceeaşi măsură un caz complicat de inconformism ţărănesc, ridicat pe un fond de inocenţă: Istoria manipulează într-un chip imprevizibil aceste elemente.



S-a vorbit, în legătură cu stilul romanului, de detaşarea ironică a naratorului. Ironia este o formă a *participării,* căci numai tragedia îngheaţă şi separă. Râsul izolează, dar şi apropie, stabileşte o punte de comunicare, exceptând, fireşte, formele lui atroce (sarcasmul). Contrar a ce se zice, ironia nu distruge sau distruge după ce subiectul şi-a asumat obiectul. Când l. L. Caragiale spune că este un *sentimental,* nu spune un neadevăr. Moromete a fost numit un *ironist,* şi pe tema capacităţii lui de *disimulare* s-a scris o întreagă literatură. Formula pleacă de la un adevăr (Moromete îşi ascunde, adeseori, gândurile, una spune, alta judecă, joacă la nevoie comedia inocenţei etc.), ea nu exprimă însă integral psihologia complexă a personajului apt să trăiască pe mai multe registre. De remarcat că eroii lui M. Preda nu se închid într-o virtute sau un viciu, nu sunt (cel puţin când e vorba de ţărani) brute sau îngeri. Asprimea învelişului ascunde adesea un fruct moral gingaş, spinii ocrotesc floarea unei candori profunde. Moromete e, repetăm termenul, un *spirit creator* care, în mişcarea vieţii obişnuite, se foloseşte de supapa umorului. Umorul sancţionează şi, în acelaşi timp, amplifică, selectează, pune în lumină, cu un cuvânt, *creează.* „Petrecerile“ ţăranilor din Siliştea-Gumeşti sunt, în fapt, nişte spectacole de ironie într-o tulburătoare varietate de nuanţe. Memorabilă este, în acest sens, *adunarea* de duminică din curtea lui Iocan, despre care a fost vorba de mai multe ori până acum. Ea este narată pe 30 de pagini de o sclipitoare vervă. Prozatorul voieşte să sugereze că acest banchet spiritual ţărănesc ocupă un loc important în existenţa satului, creează, totodată, cadrul necesar pentru desfăşurarea eroului său. Sunt multe *adunări* în *Moromeţii* (cina, prânzul la câmp, discuţiile din curtea lui Ilie Moromete, taifasurile de pe aria de treierat etc.) şi mai toate au ca actor principal pe acelaşi Ilie Moromete. Spiritul lui are nevoie pentru a se manifesta de public, *bucuria* este o stare ce înfloreşte în atmosfera de emulaţie a dialogului.

Ţăranii din Siliştea-Gumeşti vin la aceste adunări cu solemnitatea cu care spiritele credincioase merg la biserică. Plecarea de acasă, traversarea uliţei, intrarea în curtea lui Iocan se desfăşoară după un anumit protocol. Ţăranii îmbracă întâi veşminte curate, ies la podişcă, stau de vorbă cu cei care trec pe drum, apoi trec pe la frizerul satului şi, numai după aceea, raşi proaspăt, se duc la locul adunării. Până să ajungă acolo, Moromete discută cu cineva despre ploaia care tocmai a căzut şi despre viitoarea recoltă de grâu, povesteşte prietenului său mai tânăr Dumitru lui Nae despre Victor Bălosu şi despre „facultăţile" lui ("asta devine după facultăţi"), apoi despre Mizdra şi un oarecare Năstase a lui Besensac, chestionează pe un alt ţăran, Udubeaşcă, într-un mod din care nu se înţelege dacă este amical sau ironic, dă, cu un cuvânt, un spectacol pregătitor, joacă o comedie intrată deja într-un ritual. Însă pregătirea nu s-a încheiat. Urmează prezentarea actorilor, în acelaşi stil care marchează o veselie lipsită de vulgaritate. Ţăranii vorbesc toţi deodată, povestesc despre cei absenţi anecdote usturătoare, se cheamă cu nume bizare (Marmoroşblanc, Vidrighin) etc. E larma obişnuită pe care o provoacă încercarea instrumentelor înaintea concertului. Concertul începe după ce şi ultimul mare actor intră pe scenă: Cocoşilă. Venirea lui e anunţată de Dumitru lui Nae, crainicul acestui parlament sătesc: „Daţi-vă la o parte! [...]. Păzea, că vine Cocoşilă!"

Numitul Cocoşilă înjură după fiecare propoziţie. Modul lui de a comunica este apostrofa:

„— Mă, deşteptţilor [...] Ce v-am spus eu vouă alaltăieri? [...] Ascultţi, Moromete? Nu mai citi, lasă, că am citit eu înaintea ta şi sunt mai deştept, ascultă aici la mine... Degeaba are doi creieri!"...

Moromete şi Cocoşilă, protagoniştii dezbaterii, prieteni şi adversari politici, se simt de departe, se tatonează, se admonestează amical, vorbele lor lasă să se vadă o inteligenţă spontană şi colorată. Nimic, în aceste schimburi de replici tăioase, din disponibilitatea şi stereotipia eroilor caragialeşti. Ironia nu le

alterează profunzimea, batjocura pe care o mânuiesc cu abilitate nu dezvăluie un gol moral, ci o linişte şi o generozitate, am putea spune, clasice. Fondul moral e sănătos, râsul nu este vulgar, spiritul rural, în genere, priveşte trivialul, monstruosul ca un accident, o abatere de la normalitate. Ţăranii lui Preda n-au noţiunea demoniacului, spiritele bigote de genul Catrinei sau Guica sunt dezarmate prin ironia subţire. Când cele două femei discută chestiunea trupului devorat după moarte de viermi şi a sufletului care se plimbă fără astâmpăr ca un abur, Moromete aprobă, cu viclenie, ipoteza:

„Păi, se plimbă! [...] Păi da, n-are încotro, se plimbă, fireşte"...

Se spune că pentru omul modern, desacralizat, *politica* este mitul cel mai puternic. Ţăranii din *Moromeţii* au despre acest mit păreri foarte curioase. S-ar putea spune că *politica* este subiectul petrecerii lor, tema spectacolului de duminică. În afara unor indivizi mai practici, ca Iocan şi Aristide, care sunt roşi de ambiţia puterii, sau a unor dezrădăcinaţi, ca Victor Bălosu (i se spune, dealtfel, *voiajorul*), care găsesc într-o politică a violenţei o compensaţie, ceilalţi ţărani sunt liberali, iorghişti, ţărănişti, fără a avea vreo noţiune elementară de ideologie. Pe Iorga îl preţuiesc pentru că are „doi creieri", Moromete e liberal dizident (dacă reţinem bine nuanţa) pentru că a citit un discurs pe această temă şi i-a plăcut. Politica e în afara existenţei lor, viaţa are legi mai vechi şi mai statornice, în care ţăranul crede cu mai mare putere. A semăna, a plivi şi a secera, a ridica o casă şi a sădi un pom care să dea umbră şi dacă se poate fructe, iată o rânduială în care politica nu poate interveni în nici un chip. Politica îmbracă uneori haina administraţiei constrângătoare. De aceasta ţăranii vor să scape, joacă în faţa ei o comedie grozavă. Perceptorul intră în curte, iar ţăranul se face că nu-l vede, strigă supărat la nevastă, se interesează de soarta unor seceri vechi, de o furcă aruncată lângă grajd, apoi se întoarce spre reprezentantul legii şi zice scurt:

„N-am", după care tace. Acesta intervine, aduce argumente, ameninţă, şi, luând tăcerea ţăranului drept un răspuns afirmativ, se apucă şi taie chitanţa. Suma e considerabilă, ţăranul ia foaia, se uită curios la ea, o întoarce pe toate feţele şi o restituie: „Păi nu ţi-am spus că n-am? zise Moromete nevinovat. Ce să-ţi fac eu dacă n-am! De unde să dau? N-am." La urmă, după lungi pertractări, chestiunea se aranjează, Moromete dă o sumă mai mică, iar perceptorul acceptă pentru că n-are încotro: „Ia, iei o mie de lei şi mai încolo, aşa, mai discutăm noi! Ce, crezi că noi fătăm bani?"

E o strategie complicată aici, bazată pe experienţa milenară a amânării, evaziunii. Moromete nu înfruntă răul, îl împresoară, îl păcăleşte. Sentimentul lui este că a tras pe sfoară pe perceptorul Jupuitu, că datoriile amânate vor fi într-o zi şterse. Într-o societate în care administraţiile se schimbă des, a plăti *foncierea* e o dovadă de prostie. Nevasta lui Boţoghină îşi ceartă bărbatul că n-a urmat exemplul lui Moromete şi s-a grăbit să-şi achite impozitele.

Sub o formă mai abstractă, *politica* e obiectul unei savuroase comedii verbale. Moromete citeşte un articol din ziar şi ţăranii râd cu gura până la urechi, fac comentarii inteligente, iau metaforele la propriu şi se întreabă, cu o inocenţă calculată, unde-i *starea de asediu,* căci nu se vede?! Delirul verbal al unui Mitică jurnalist este cu fineţe ironizat prin încercarea de a da un conţinut foarte concret formulelor goale. Ele par atunci de un absurd total. Expresiei „slăvire a crimei" i se dă un înţeles religios, „articolului de înfierare" un sens gospodăresc. Mintea iscoditoare a lui Moromete descoperă asemenea combinaţii obscure de cuvinte care excită spiritul rural. Scena lecturii şi a comentării articolului despre „Marele congres agricol" este memorabilă:

„ — Auziţi ce zice regele! spuse el şi îndată se făcu tăcere deplină. Auziţi ce zice majestatea-sa, adăugă rotunjind mieros pe „majestatea-sa" [...] «Domnilor, a devenit o lozincă să se spună la noi că agricultura este ocupaţiunea principală a românilor, am spus-o şi eu, dar, din nenorocire, dacă este ocupaţiunea manuală

principală a românului, nu este totdeauna şi ocupaţiunea lui mintală»...

Moromete se opri şi rămase cu privirea ţintă în ziar. Tăcerea continua.

— He-he! izbucni pe neaşteptate Dumitru lui Nae, şi râsul său gâlgâi puternic şi leneş mai departe. He, he, he, ia uitaţi-vă cum a rămas Moromete!

— Adică, se răsuci Moromete spre Cocoşilă, lăsând pentru moment ziarul la o parte, adică ocupaţiunea ta mintală, Cocoşilă, e la alte prostii!

Cocoşilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care ştia să găsească în ziar astfel de lucruri.

— Primul agricultor o fi mergând şi el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

— Merge, de ce să nu meargă? zise Iocan. Când se desprimăvărează, iese cu plugul din curtea palatului şi se duce şi el la arat.

— O fi având pământ? se interesă cineva.

— Are! afirmă Cocoşilă. Are, aşa, cam vreun lot şi jumătate!...

— Nu cred, se îndoi cineva. Are mai mult, că trebuie să-l ţină şi pe-ăla micu, pe Mihai... Trebuie să-i dea să mănânce.

— Eşti prost! reflectă Cocoşilă. Ăla micu are lotul lui de la mă-sa!

— În fine! încheie Moromete aceste scurte observaţii şi apucă din nou ziarul în mână.“

Cine petrece cu asemenea gratuităţi nu poate avea un spirit elementar, nepricepător de subtilităţi. Ideea unui ţăran cu mintea greoaie, receptivă doar la aspectul practic al lucrurilor, iese de aici ruşinată. Moromete, Cocoşilă, Dumitru lui Nae dezbat nişte abstracţiuni, mulţumirea lor iese din relaţiile pe care le stabilesc între nişte noţiuni îndepărtate de existenţa lor şi noţiunile curente de viaţă. Nu altfel procedează filozofii de profesie, deosebirea este doar că limbajul lor este mai complicat. N-ar fi exagerat să spunem

că protagoniştii acestui *banchet* sunt, în fond, nişte spirite socratice dedate cu otrava speculaţiei. În lumea şi cu fantezia lor specifică, ele se bucură de jocurile inteligenţei. *Adunarea* din curtea lui Iocan este universitatea lor.

Într-o lume în care spiritele sunt atât de caustice s-ar putea bănui că poezia n-are nici o şansă. Marin Preda are, în plus, cel mai adânc dispreţ, pentru proza rurală duioasă, arta lui literară se constituie prin radicalizarea conştiinţei ţărăneşti şi expurgarea stilului de toate nuanţele lirice. El scrie fără culoare şi fără obişnuita figuraţie a limbajului. Există, totuşi, în *Moromeţii* pagini unde lirismul iese ca o pată de ulei şi se întinde pe suprafaţa textului. Lirismul vine din modul nuanţat de a înfăţişa fără poezie verbală solemnitatea unor gesturi, momente din existenţa ţărănească, pregătirea de seceriş, de pildă, sau moartea care zguduie viaţa unei familii. Preda a descris de două ori momentul sacru (pentru ţăran) al secerişului, cu o fervoare care aminteşte de marile scene iniţiatice din literatura lui Balzac şi Tolstoi. O nelinişte, ca aceea a Rostovilor când Nataşa se pregăteşte de primul ei bal, la Curte, cuprinde familia Moromeţilor în dimineaţa în care iese la secerat:

„Dimineaţa e alburie şi satul răsună încă de cântecul cocoşilor. Omul se scoală, trezeşte copiii, înhamă caii şi umblă de colo până colo prin curte. Nu este nimic de făcut, plecarea în prima zi de secere pare să fie un lucru obişnuit, totuşi căruţa şi caii înhămaţi aşteaptă în bătătură de mult timp; omul şi copiii sunt gata; secerile şi bota cu apă sunt puse în căruţă; mâncarea gătită de cu seară, asemeni; nu se ştie însă pentru ce căruţa stă timp atât de îndelungat în mijlocul bătăturii. Omul se învârteşte pe loc, se uită prin grădină, străbate curtea, intră în casă şi strigă la femeie fără rost, întrebând-o dacă a pus mâncarea în căruţă; muierea se supără şi-i răspunde că a pus-o de mult, dar bărbatul nu aude, nu ascultă, iese afară cu un aer grav, foarte grăbit şi foarte îngrijorat. Se pare că s-a întâmplat ceva, a fost uitat cine

ştie ce lucru. Omul se apropie de căruţă, se uită la secerile vârâte între scoarţele loitrei, le numără, scoate una şi-i pipăie zimţii, o bagă la loc şi începe apoi să caute sub cergă; dă totul la o parte şi se uită la oalele cu fiertură de buruieni, la mămăliga încă aburindă; le acoperă repede, nemulţumit parcă de faptul că totul e în ordine, şi trece la cai. Animalele aşteaptă liniştite, cu buzele în jos, şi când omul se apropie de ele, se întâmplă ca unul din cai să ofteze adânc; omul se uită la hamuri, apucă hăţurile, bagă unuia din cai în gură; îi trage smocul de sub cureaua de pe frunte şi, răzgândindu-se, scoate zăbala din gura animalului. În această clipă muierea strigă din prag înfuriată: «Ce mai aşteptaţi? Ce vă tot învârtiţi? Ei, cutare, ce stai cu capul între urechi?! Hei, voi! daţi-i drumul odată!»

Căruţa însă tot nu se porneşte. A fost uitat ceva. Da! «Ăsta micu, să meargă şi el la secere», zice omul cu un glas pătruns de o neaşteptată gravitate.“

Ajunşi la capul locului, Moromeţii nu încep numaidecât seceratul. Se uită peste lan, încearcă secerile, aşteaptă ceva, apoi sfărâmă câteva spice în mână şi duc la gură boabele ca pe o împărtăşanie. Este aici un ritual care vine de departe, o pregătire înceată şi solemnă pentru o muncă dură care, altădată, era celebrată religios. Moromete rămâne prin comportamentul lui aparte marele preot, adică „nepăsător faţă de ceea ce se aduna în urma lui, uitând de toate şi pierzându-se pe mirişte în contemplări nesfârşite.“ El nu pune mâna pe seceră, îşi face de lucru pe lângă căruţă, apoi străbate lanul încet şi stă de vorbă cu vecinul, în timp ce copiii, furioşi, lucrează, topiţi de arşiţă. Printre aceştia, tatăl are reputaţia de leneş. Paraschiv murmură ori de câte ori Ilie Moromete îşi *pierde vremea* stând pe stănoaga podiştei, în grădină sau în alt loc, singur sau cu alţii, gândind sau spunând lucruri care n-au o aplicaţie practică imediată. Mai târziu, un alt fiu, Achim, va exprima mai limpede *(Delirul)* mirarea şi supărarea copiilor faţă de obiceiul tatălui de a se uita

îndelung la cineva. Copiii nu înţeleg în nici un chip bucuria contemplaţiei sau a dialogului, şi reproşul curent este că tatăl îi trage pe sfoară.

Separat, în *Moromeţii* se profilează şi o dramă a lui Niculae. Copilul cel mic vrea să înveţe carte şi el întâmpină rezistenţa familiei. Tatăl îl ironizează:(“altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să *studiem*“), fraţii şi surorile îl reped cu grosolănie, ideea de şcoală neintrând în vederile lor. „O sută de inşi cu carte şi nu mă dau pe ei“, mărturiseşte cu trufie vulgară Paraschiv. Niculae n-are decât un singur aliat, mama, şi un mare obstacol în faţă: voinţa tatălui. Voinţa rămânând neînduplecată, băiatul cel mic simte că se desprinde de familie. *Desprinderea de familie* este o temă adiacentă în *Moromeţii,* ea va deveni esenţială în alte cărţi ale lui Marin Preda. Niculae are obligaţia să pască oile, şi nefericirea lui se cheamă Bisisica, o oaie rea, demonică. Copilul este terorizat, picioarele îi sunt pline de bube, noaptea are coşmaruri. Bisisica n-are nimic din duioşia şi înţelepciunea sfântă a mioarei din baladă şi, făcând din ea un personaj, Preda mai dărâmă un mit. Nici copilăria nu este idilică (alt mit al literaturii). Bătut de o măgăoaie, Niculae cere ajutor fraţilor mai mari, şi Achim pune în mâna fratelui său vitreg un ciomag şi-l sileşte să se bată. Ţugurlan dă fiului său aceeaşi lecţie, ameninţându-l cu represalii cumplite dacă nu zdrobeşte picioarele adversarului. Ideea acestei pedagogii sălbatice a fost reluată şi de alţi prozatori români.

* * *

În acest solid roman realist există şi un al doilea plan, unde *semnele, simbolurile* trimit la altă faţă a existenţei ţărăneşti. A le analiza pe toate nu e cu putinţă aici. Copiii joacă pe câmp *bobicul,* în curtea lui Tudor Bălosu intră *căluşarii,* şi conducătorul lor, un mut, strigă un cuvânt fără înţeles: *Abreaaau* şi izbeşte cu o sabie roşie în mulţime. Mutul este vopsit pe faţă şi are sub fusta murdară un phalus de lemn pe care îl arată ameninţător publi-

cului. Jocul trimite la vechi rituri. Un loc important ocupă în carte *salcâmul.* Despre el se va vorbi mult în roman şi, de a voit sau nu prozatorul, acest arbore devine un simbol, unul dintre cele mai importante în *Moromeţii*. Nu este fără rost a-l studia mai atent. Despre el este vorba încă din primele paragrafe ale cărţii. Ieşit pe podişcă, la sfârşitul unei zile de muncă, Moromete e întrebat de vecinul său, Tudor Bălosu, dacă-i vinde sau nu *„sălcâmu-ăla"*. În loc de răspuns, Moromete face previziuni meteorologice ("să ţii minte că la noapte o să plouă") şi, cu o şireată inocenţă, cere veşti despre fiul lui Bălosu, voiajorul: „Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează? [...] Adică... admitem cazul că fiind ocupat..." E limpede că Moromete nu vrea să discute despre salcâm şi, în stilul lui caracteristic, răspunde indirect, pentru că dacă va ploua, va face grâu şi va putea plăti foncierea fără să vândă *salcâmul.* Salcâmul este sacrificat, în cele din urmă, prevederile lui Moromete nu se îndeplinesc şi, într-o dimineaţă, scoală mai devreme decât de obicei pe Nilă pentru a merge împreună în grădina unde străjuieşte salcâmul uriaş, intrat, prin vechimea lui, în viaţa familiei:

„ — Salcâmul?! întrebă flăcăul uimit.

Toată lumea cunoştea acest salcâm. Copiii se urcau în el în fiece primăvară şi-i mâncau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegându-l ca loc de întâlnire. Toamna, viroaga se umplea cu apă, iar în timpul iernii îngheţa. Când erau mici, Paraschiv, Nilă şi Achim curăţau şanţul de zăpadă şi gloduri şi netezeau cea mai lungă gheaţă de prin împrejurimi. Lunecuşul pornea de undeva din susul grădinii şi se oprea la rădăcina copacului. [...]

Nilă îşi dădu pălăria pe ceafă şi întrebă încă o dată:

— Salcâmul ăsta? De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem? De ce?!...

— Într-adins, răspunse Moromete. Într-adins, Nilă, îl tăiem, înţelegi? Aşa, ca să se mire proştii! Pune mâna, nu te mai uita, că se face ziuă..."

Salcâmul este doborât şi, fără el, gospodăria Moromeţilor apare

deodată pustie, modestă. Arborele îi dădea grandoare. „Acum totul — notează naratorul —se făcuse mic: grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici. Cerul deschis şi câmpia năpădeau împrejurimile.“ Apar, ca nişte semne rău prevestitoare, ciorile, şi mama, obişnuită să citească în astfel de lucruri un curs al vremii viitoare, cade la gânduri întunecate. Tăierea salcâmului tulbură viaţa familiei, loviturile de topor sunt ascultate cu spaimă, ca nişte lovituri ale destinului.

Salcâmul va mai fi o dată evocat în naraţiune într-unul din momentele de *suceală* ale lui Ilie Moromete. Tatăl vrea să stea de vorbă cu Paraschiv, apoi se răzgândeşte şi, privind grădina fără salcâmul falnic, „umbre de îndoială şi nesiguranţă îi licăreau acum în priviri“. E limpede că arborele semnifică ceva, un fir invizibil leagă acest element natural de simbolurile mari ale cărţii. Ca atâtea alte semne în literatura lui Preda, salcâmul are, întâi, o valoare premonitorie. El reprezintă, s-ar putea spune, unitatea, trăinicia Moromeţilor, fiind în lumea obiectelor ceea ce reprezintă tatăl în viaţa familiei. E un arbore cu *autoritate,* dominator, un punct stabil de referinţă. Fără el, Moromete (reluăm imaginea dinainte) arată bicisnic, cerul deschis şi câmpia (cosmosul) „năpădesc“ ograda. Salcâmul, s-ar putea fantaza, este un simbol şi o pavăză. Prăbuşirea lui anunţă un sfârşit, o destrămare, o modificare de ierarhii în lumea Moromeţilor. Odată cu tăierea arborelui începe şi declinul familiei, anticipat în acest chip de o dramă în lumea vegetală.

Faptele s-ar putea judeca şi din punct de vedere simbolologic. Arborele este simbolul verticalităţii, un element *axial* (axul lunii), arhetipul puterii, un simbol, totodată, phalic. În doctrinele ezoterice el înseamnă şi viaţa spiritului, sursa vieţii, scara ce leagă pământul de cer etc. Pentru unii el este un simbol al paternităţii autoritare (doborâre = castraţie), pentru C. G. Jung arborele este şi o imagine maternă, în fine, arborele duce cu gândul la viaţă şi la moarte, la cunoaşterea binelui şi a răului *(pomul vieţii)*, la

păcatul originar etc. Salcâmul, în chip special, ar fi, după alţi interpreţi, şi un simbol masonic solar. Nu credem că Marin Preda s-a gândit la toate acestea, *salcâmul* lui are o valoare mai profană, el face parte, ca şi Bisisica şi caii, din universul familiei ţărăneşti. E, cu alte cuvinte, un *personaj* ca oricare altul şi, dacă apropierea nu scandalizează, am putea spune că *salcâmul* în discuţie este *dublul vegetal* al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt. Romanul are şi astfel de corespondenţe care-i sporesc considerabil valoarea.

* * *

Drama idealismului moral ţărănesc este tema celui de al II-lea volum al *Moromeţilor,* scris după ce prozatorul se familiarizase (în *Risipitorii)* cu procedee epice noi. La început, ideea mare a cărţii (dispariţia unei civilizaţii străvechi şi, fatal, a unui mod de existenţă sub presiunea înnoirilor fulgerătoare prin care trece satul românesc) nu se vede limpede. Stilul este eseistic şi, obişnuiţi cu personajele din primul volum, acceptăm cu greu ipostaza lor (mediocră social) de acum. Când pe scena cărţii reapare Ilie Moromete, lucrurile se schimbă. Ilie Moromete e, şi aici, personajul unei proze superioare. Îndată ce, ieşit dintr-o lungă, mediocră amorţire, îşi recapătă plăcerea de a medita, de a ironiza, statura lui ia proporţiile fabuloase pe care le ştim. Ea stă însă sub semnul unui hotărât tragism. În spatele replicilor formulate cu aceeaşi dezinvoltură, se simte că mulţumirea eroului nu mai e aceeaşi, loturile, în parte refăcute, nu-i mai dau siguranţa dinainte. Rolul lui de stăpân absolut în familie îi fusese retras, feciorii plecaţi la Bucureşti nu se mai întorc, iar când tatăl, hotărât să refacă unitatea pierdută a familiei, îi cheamă cu o nefirească duioşie, refuzul lor ia forme neaşteptate. Moromete încearcă, atunci, să-şi recâştige fiul ce-i mai rămăsese (Niculae), şi el nedreptăţit. Faţă de actualul activist de partid, bătrânul ţăran avea conştiinţa încărcată: îl împiedicase să înveţe. Constrâns de *fonciere,* de cotele

împovărătoare, Moromete îi solicită, acum, bani, speriat că într-o zi şi aceştia îi vor fi refuzaţi. Este evident că autoritatea lui nu mai are asupra cui se exercita, şi în iluzia personajului că mai poate reface ceva, că mai poate trăi ocolit de evenimente, stă măreţia tragică a acestui bătrân ţăran idealist. Nici un copil nu-l mai ascultă şi observaţiile lui spirituale se întorc împotriva sa. Ilinca îi răspunde: „vorbim duminică“, adică altă dată, când n-avem de lucru; fiul său, Niculae, îi respinge cu agresivitate ideile.

Discuţiile dintre tată şi fiul său capătă, în acest context, sensul unei confruntări între două moduri de a concepe viaţa, în ultimă instanţă, între două civilizaţii. Tânărul Moromete crede într-o nouă religie a binelui şi a răului şi, odată câştigat de ideile schimbărilor, el devine apostolul lor incoruptibil. Ideile de înnoire radicală a satului, afirmate de fiu, întâmpină protestul tatălui, neîmpăcat cu gândul că tot ceea ce a făcut el a fost greşit şi că rosturile ţărăneşti trebuie schimbate. Spuse altfel, lucrurile par simple şi încheierea ar fi că ele s-au mai discutat şi altă dată. Impresia e însă falsă. Niciodată în proza mai nouă nu s-a pus cu un mai mare curaj estetic destinul civilizaţiei ţărăneşti şi nu avem cunoştinţă să fi căpătat, până acum, o motivare literară mai pregnantă ca aici. Ce se impune înainte de orice e iluzia rebarbativă a lui Moromete. Prezentând-o sub toate formele, Marin Preda se menţine aproape peste tot în linia fină şi înaltă a vocaţiei sale de analist. Sunt, în acest sens, câteva scene antologice. Cea care vine imediat în minte e aceea în care bătrânul ţăran, udat până la piele de o ploaie repede şi caldă de vară, sapă cu o hotărâre ce vine din adâncurile fiinţei lui şanţul care să apere şira de paie, în timp ce, în altă parte a satului, se pregătesc răsturnări spectaculoase. În îndârjirea cu care el vrea să apere aceste nenorocite paie (să-i folosim limbajul) se citeşte o disperare fără margini, formulată şi altfel, în frazele pe care le adresează cuiva, un personaj nevăzut. Vorbele capătă, deodată, o altă rezonanţă decât cea obişnuită, şi Moromete pare profetul

unei cauze iremediabil pierdute: „Până în clipa din urmă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie ce s-o alege de el! [...] Că tu vii să-mi spui că noi suntem ultimii ţărani de pe lume şi că trebuie să dispărem. Şi de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume şi că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu? [...] Aşa că vezi [...] eu te las pe tine să trăieşti! Dar rău fac, că tu vii pe urmă şi-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... Şi ce-o să mănânci, mă, Biznac? Ce-o să mănânci, mă, tâmpitule?...“

Toate acestea Moromete le pronunţă cu o duioşie despre care nu ştim cui se adresează: lui însuşi, fiului său, Niculae, şi, prin el, celor care consideră că vechile rânduieli ale satului trebuie să piară, fără ca, deocamdată, altele noi să se afirme?

Ilie Moromete nu mai crede nici el în eternitatea valorilor pe care le apără; e prea inteligent pentru a nu-şi da seama că pământul nu mai reprezintă nimic, că civilizaţia loturilor individuale, a seceratului manual etc. va dispărea. Cu hotărârea cu care îndepărtează ideea morţii, deşi are aproape 70 de ani, el vrea să amâne, apelând la o justiţie nevăzută, termenul fatal. În cercul bătrânilor „liberali“ adunaţi în pridvorul caselor sale, Moromete poate, în virtutea unei superioare, olimpiene inerţii (“prizonier fără scăpare al elementelor şi al lui însuşi“, zice prozatorul despre eroul său), să cearnă totul prin sita ironiei. Cu Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joichii, Giugudel, vechii săi prieteni, el consemnează în linişte tot ceea ce se petrece în viaţa satului. Ţinta ironiilor usturătoare nu mai sunt, acum, Bălosu şi fiul Victor, ci Bilă, Isosică, Mantaroşie, Ouăbei, Adam Fântână etc., figurile centrale ale satului.

Despre aceştia Marin Preda scrie un alt roman, foarte viu. Vocaţia socială a prozatorului află aici un câmp bun de observaţie şi, deşi formula s-a banalizat, trebuie spus că *Moromeţii* e şi o pânză întinsă, de o excepţională autenticitate literară, a satului postbelic. Evenimentele sunt supuse unei analize necruţătoare,

demitizante, sugerând dramele obscure, uneori foarte profunde, care însoţesc trecerea unei întinse categorii sociale spre altă formă de existenţă. Unele dintre ele capătă o expresivitate literară excepţională. Un ţăran, Valache, ţine un fel de cârciumă, şi marea lui plăcere este să bea cu autorităţile (notarul şi primarul), vorbind despre *politică*. N-are filozofie de negustor, şi ţăranii nici nu-l socotesc ca atare, numai unul, Gae, intră cu ciomagul la el, îl înjură şi-l sileşte să achite cotele. Valache le-a plătit o dată, inutil, el este judecat şi băgat la beci. Ieşit de acolo, se hotărăşte să nu mai vorbească. Alienarea ia la el forma unei muţenii absolute. Numitul Gae e un spirit primar agresiv. Împins de evenimente pe scena satului, el ameninţă pe silişteni cu „ascuţirea luptei de clasă“ şi-i bagă, în cele din urmă, la puşcărie. Bilă e reprezentantul „Arlus“-u-lui în sat şi, ca semn al puterii, el umblă cu creioanele în piept şi se adresează invariabil, cu o formulă pioasă: „Ţi-o spun cu lacrimi în ochi“. Omul care arată atâta omenească sinceritate are însă o fire demenţială, explozivă şi provoacă pe arie un grav conflict, cu consecinţe tragice asupra satului. Exclus din partid, el continuă să dea roată primăriei. Singura modificare este că, deposedat de putere, Bilă îşi scoate creioanele, pierzând totodată, cum zic ţăranii, „legătura cu Uniunea Sovietică“.

Mai interesant, ca personaj literar, este Isosică, fiul unei femei care văzuse pe Dumnezeu. Isosică, secretar de partid, are un har ciudat: pe el nu-l latră câinii. Inteligent, inventiv, el este un Iago de ţară, construieşte o intrigă complicată în scopul de a-şi îndepărta adversarii politici. Instrumentul lui e Ciulca, soţia, o femeie teribilă, rea de gură, *spionul* satului. Ciulca are un surprinzător fler detectivist, ea leagă şi dezleagă firele în Siliştea-Gumeşti, cenzurează scrisorile, presimte viitoarele mişcări ale adversarului. E corespondentul mai înzestrat al Guicăi în noua lume a satului. Asistăm, dealtfel, în roman la o adevărată *bătălie pentru putere* în Siliştea-Gumeşti. Isosică, Plotoagă, Zdroncan, Mantaroşie vor să îndepărteze pe responsabilul morii, Adam Fântână, şi orga-

nizează o acţiune de compromitere („operaţia Cotigoaia"), însă conjuraţii se suspectează între ei, unul trădează. Pe această mică scenă politică au loc mari manevre, combinaţii shakespeariene. Învingător iese un necunoscut, Vasile al Moaşii, om dur, semn al unei istorii care pătrunde violent în viaţa tradiţională a satului. Un activist stângist, Beju, s-a specializat în demascarea duşmanilor, un ţăran nevinovat, Gheorghe, se sperie de comisia care umblă după cote, fuge şi se îneacă în râu.

Asupra satului aşezat de altădată, cu ierarhii sigure, satul *adunărilor* liniştite şi al dialogurilor pline de spirit, se abat „evenimente pline de viclenie". Din el, ca dintr-o groapă fără fund, „nu mai încetau să iasă atâţia necunoscuţi". Alarmat, Ilie Moromete încearcă să stăvilească acest proces şi readuce în acest sens în sat pe Ţugurlan, muncitor la un siloz. Ideea lui este că numai un om puternic şi drept se poate opune violenţei instaurate în Siliştea-Gumeşti de Vasile al Moaşii. Ţugurlan se întoarce, dar lucrurile nu se schimbă prea mult. Procesul este obiectiv, istoria nu ţine seama decât într-o mică măsură de voinţa oamenilor. Satul arhaic, civilizaţia morometiană sunt sortite să piară. Şi Preda, spirit realist, lasă ca râurile tulburi ale istoriei să invadeze această mică aşezare liniştită din câmpia Dunării, intrată, curând, într-o zvârcolire tragică. Simbolul acestei civilizaţii în asfinţit, Ilie Moromete, are, după un moment de revitalizare (dragostea pentru Fica), o agonie lentă, lipsită de măreţie. Fără cai, el este purtat în roabă de nepotul Sande şi, după oarecare timp, moare spunând doctorului: „Domnule, eu totdeauna am dus o viaţa independentă". Fiii s-au împrăştiat demult, casa Morometilor trece în mâinile Titei, unicul copil rămas în preajma bătrânului ţăran. Cel care va duce mai departe, în închipuire, lumea plină de farmec a lui Moromete va fi Niculae, atins şi el de violenţa istoriei. Dispare, odată ce praporii flutură la poarta Morometilor, satul ca imagine a *lumii* statornice, arhetipale. Siliştea-Gumeşti a intrat, definitiv, în alt sistem de relaţii, *istoria* se suprapune peste imaginea unei realităţi arhaice.

Există, topit în ţesătura cărţii, şi un roman al lui Niculae (reluat, dezvoltat în *Marele singuratic),* după cum se simte în *Moromeţii,* II, mai mult decât în primul volum (în legătură desigur şi cu ideea cărţii), preocuparea pentru o realitate spirituală mai adâncă. Jocul băieţilor pe câmp (bobicul), chipul în care tinerii ţărani tratează chestiunile erotice, formele de ritual (spălatul picioarelor, la Rusalii), înmormântarea, parastasul, pregătirile pentru secerat, atitudinile curente ale bărbatului în familie, cum se poartă o femeie măritată, cum se îmbracă şi ce este îngăduit unei fete etc. sunt, fără ostentaţie, înfăţişate în carte, uneori sub forme ironice, alteori cu o evidentă notă lirică, întărind ideea unui cod al vieţii ţărăneşti.

În intenţia de monografie, nu în chip etnografic superficial, ci vizând o atitudine proprie faţă de existenţă în toate actele fundamentale ale vieţii, Marin Preda se apropie de Sadoveanu din direcţia însă a prozei de analiză. Un om porneşte de acasă şi, *după mers,* ceilalţi ghicesc unde se duce. Dacă merge *rar, aşternut,* aceasta înseamnă că el se duce undeva, mai departe, la o rudă din celălalt capăt al satului, dacă se duce într-un loc mai apropiat, peste drum, mersul e *liber,* gata oricând a fi întrerupt pentru a sta de vorbă cu cineva. Este ghicit, apoi, de departe, *mersul nenorocirii,* „cu paşi rari şi cu fruntea plecată şi tăcut, strivit parcă de fâlfâitul morţii care i-a intrat în curte“... Fata lui Adam Fântână are un *mers nicăieri,* tărăgănat, suspicios, pentru cei care o văd. Fata este întrebată şi răspunsul este contestat în şoaptă, intenţii ascunse, vinovate trădează paşii ei nehotărâţi etc.

Excelent înfăţişat este în *Moromeţii,* II, erosul ţărănesc. Situaţiile fundamentale în dragoste, pe care literatura le-a tratat în nenumărate chipuri, sunt aici văzute prin oglinda unei psihologii speciale. Povestea unei fete care iubeşte fără speranţă, povestea unui tânăr care este maltratat de fraţii şi părintele fetei încât înnebuneşte şi umblă de atunci numai călare, străbătând fără rost câmpiile, o scenă de isterie colectivă, alta de lesbianism ţărănesc

etc. sunt tratate cu linişte epică, fără violenţa naturalistă, fără pudoarea prozatorului vechi care întoarce ochii de la astfel de lucruri mai delicate. Sunt, e drept, şi notaţii mai dure, moravurile rurale nu sunt totdeauna sănătoase, natura umană are peste tot şi laturile ei umbroase, dar, trecute în proză, ele se pierd în râurile mari ale naraţiunii. Văduva lui Ilie Pipă se culcă într-un pat cu un băiat, iar fata ei, Sora, cu altul în patul alăturat. Femeile, mama şi fiica, n-au ruşine, şi în ierarhia morală a satului locul lor e foarte jos. Sora e una din acele firi bune şi slabe de care e plină şi literatura rusească. Dostoievski şi Tolstoi au făcut din ele nişte sfinte. Preda e doar un realist care notează cu cruzime. O scenă nefirească pentru ceea ce ne-am obişnuit să numim sănătatea morală, pudoarea ţărănească este aceea în care buna şi slaba femeie, văzând un flăcău, „ceva se înţepeneşte în mintea ei“ şi, fără să se ruşineze de fetele cu care stă, se lasă întinsă în iarbă. Nişte fete „petrec în covergă“ şi un adolescent le priveşte cu uimire şi dezgust. O fată de vârsta lui îl surprinde într-o poziţie echivocă şi de aici înainte fata va fi obsedată de ceea ce văzuse.

Nu s-ar putea spune că eroul rural este senin, calm, temperat. El izbucneşte tulbure, violent şi, întâlnind nişte legi morale severe, se manifestă colateral, sub forme aberante. De mare efect e în roman prezentarea stărilor existenţiale care însoţesc aceste viclenii ale instinctului erotic. Niculae Moromete, tânăr de tot, trece după prima experienţă pe acest plan printr-o stare de greaţă. O silă imensă îl paralizează, acolo, pe câmp, unde el dusese fata pe care o iubeşte. Ileana lui Costică Roşu nu înţelege această inerţie bizară şi, întoarsă în sat, vorbeşte de rău pe băiat. Greaţa nu durează, totuşi, o veşnicie şi, după câţiva ani, experienţa se repetă, într-o stare normală de beatitudine a simţurilor. Ileana suferă şi ea de boala feminităţii prediste: *buimăceala* (“lovită de o buimăceală care îi încetini şi mai mult mişcările, de parcă ar fi picnit-o somnul“. Puternică, subtilă ca intuiţie a psihologiei colective, este în *Moromeţii* prezentarea acelei stări tulburi pe care o trăieşte un

bărbat intrat în mijlocul unui grup de femei tinere, cu simţurile încordate. Niculae (erosul este văzut în *Morometţii* cu ochii acestui personaj imprevizibil) merge în casa Stelei lui Jugavru şi acolo întâlneşte fetele cu care copilărise, femei, acum, măritate, aşezate la casele lor. Râsul impertinent al tânărului bărbat sălbăticeşte aceste femei şi revolta creşte odată cu o misterioasă aţâţare. Una dintre ele se repede cu ghearele în parul lui Niculae: „Odaia se umpluse de gâfâitul muierii“, notează prozatorul. Criza trece şi femeia se potoleşte brusc.

Niculae are şi altă viaţă, în planul imaginaţiei, unde se petrec întâmplările ratate în existenţa obişnuită. „A se face lumină sub ochi“ este semnul deschiderii porţii spre o lume fantastică în care lucrurile şi fiinţele, văzute undeva, cândva, se întâlnesc într-o nouă alcătuire: „Dar era o lumină şi o zi mişcătoare şi nu neapărat aceea care tocmai se încheiase. Nu era o părere, se uită plin de uimire la oamenii şi lucrurile care îşi vedeau de mersul lor ca într-o viaţă adevărată, scăldaţi adesea în culori niciodată văzute pe pământ, totuşi întâlnite undeva, fiindcă nu se mira de ele...“

Procedeul epic este de efect, M. Preda poate să concentreze în acest plan al naraţiunii un mare număr de fapte, reale şi imaginare. Niculae îşi aminteşte ce s-a petrecut demult, retrăieşte, reformulează gânduri, impresii, rămase în cutele memoriei sale, şi dă în acelaşi timp o prelungire ipotetică faptelor. Scenele scăldate de *lumina de sub ochi* sunt sau nu adevărate, ele sunt însă totdeauna posibile, proiecţii semnificative pe ecranul enorm al fanteziei. Viaţa exterioară, obiectivă are o durată şi un spaţiu limitate, viaţa interioară (viaţa de *sub ochi)* o amplifică pe cea dintâi şi o prelungeşte dincolo de limitele timpului. Ilie Moromete moare, şi fiul, cu conştiinţa încărcată, mâhnit că-şi părăsise în ultimii ani tatăl, n-are linişte până ce tatăl nu reapare în existenţa sa onirică. Niculae e auzit râzând în somn, şi aceasta este semnul că fiul şi tatăl se împăcaseră sub puterea unei lumini a spiritului care poate smulge din neant fiinţele şi le poate da viaţă.

Moromete cel vechi, *omul adunărilor liniştite,* trăia în sculptura naivă a lui Din Vasilescu. Moromete tragic, omul unei civilizaţii care piere, trăieşte de aici înainte în închipuirea Fiului. Romanul este, şi sub acest aspect, opera unei elaboraţii exemplare. Capitolul despre moartea lui Moromete e tot ce s-a scris mai mişcător, pe această temă gravă, în literatura română.

* * *

Risipitorii (1962) reprezintă pentru Marin Preda trecerea de la stilul epic *indirect* la stilul direct, acela care dă posibilitatea autorului să-şi exprime ideile fără a mai recurge la limbajul personajelor. Prozatorul ştie mai mult decât eroii săi şi, intervenind în dialogul cărţii, devine el însuşi un personaj, şi anume personajul cel mai bine plasat pentru a judeca pe celelalte şi a da faptelor, la urmă, o viziune unitară coerentă. Limbajul este, fatal, mai subiectiv, structura romanescă mai variată, totuşi libertatea prozatorului faţă de personaje rămâne relativă. Personajele continuă să exprime pe autor, autorul continuă să fie regizorul acestor destine. Trecerea înseamnă, în fapt, spargerea naraţiunii şi introducerea masivă a eseului, mai marea libertate a autorului de a tulbura *discursul* epic prin reflecţii personale.

Risipitorii constituie şi în alte privinţe o carte de experiment, şi faptul că Marin Preda a dat trei versiuni arată că la dificultăţile *demersului* s-a adăugat şi o nemulţumire de ordin estetic faţă de soluţiile iniţiale. Aşa cum se prezintă în forma definitivă (ed. a III-a, 1969), *Risipitorii* este romanul unei familii şi, lucru nou la Marin Preda, romanul *unui sentiment.* Primul acoperă o mare arie socială şi se întinde pe spaţiul a două generaţii: părinţii (Petre şi Rodica Sterian, Toma Sterian — fratele celui dintâi, soţii Arvanitache — oameni cu stare, atinşi de rigorile revoluţiei, mama doctorului Munteanu etc.) şi copiii (Constanţa, Vale, Gabi, dr. Munteanu, Mimi Arvanitache). Ca să facă istoria părinţilor, prozatorul recurge la istoria socială, cu preocuparea (tehnică

realistă cunoscută, verificată!) de a subordona viaţa psihologică unui ansamblu de forţe economice şi politice. Petre Sterian este muncitor la „Ateliere“, participă la viaţa politică, înainte şi după cel de al doilea război mondial, apoi se retrage brusc, fără explicaţii, pentru a reveni, la îndemnul fratelui său, Toma, şi al vechiului lor prieten, Lungu, activist de partid. Istoria, la acest punct, este cunoscută, şi ea luminează prea puţin destinele personajului, rămas până la sfârşit fără identitate literară precisă. Părinţii intră, în genere, într-o schemă sociologică (muncitorul onest, activistul perspicace, individul care şi-a pierdut, odată cu situaţia socială, personalitatea, ca bătrânul Arvanitache etc.) şi, lucru curios, Marin Preda nu face nimic pentru a evita la acest capitol obsesiile maniheistice ale prozei din deceniul al VI-lea.

Copiii intră în alt sistem de relaţii, şi viaţa lor morală este mai bogată. Dramele lor constituie, în fapt, materia romanului şi, analizându-le, talentul lui Marin Preda îşi regăseşte forţa lui reală. Constanţa, Gabi sunt intelectuali, şi eşecurile lor nu se mai explică social. Ei au tot ce trebuie pentru a reuşi, epoca le este favorabilă, totuşl viaţa lor ia adesea un curs tragic. La această familie de personaje trebuie să adăugăm pe doctorul Munteanu şi pe doctorul Sârbu, istoria prieteniei lor fiind una din temele privilegiate ale cărţii. Din roman al *spaţiului social, Risipitorii* devine un roman al *timpului psihologic,* accentul căzând acum pe funcţiile morale ale individului, urmărite în existenţa (sau existenţialitatea) lor. Constanţa, doctorul Munteanu, Gabi Sterian ratează în viaţa sentimentală, şi eşecul lor provoacă eşecul altora. Explicaţiile diferă, într-un caz e vorba de conformism moral, în altul de incapacitatea de a vedea şi accepta eroarea. Prozatorul descoperă o relaţie coerentă, secretă, care leagă viaţa individului de ceea ce el numeşte, în altă parte, *subdestin.* Epoca, destinul pot justifica multe, dar ele nu justifică totul. În triumful sau eşecul individului intră şi o voinţă bine sau rău dirijată, o ezitare, o lipsă de angajare morală, complicitatea, pe scurt, a forţelor subiective lângă complicitatea existenţei obiective.

În *Risipitorii,* cazul cel mai interesant este acela al doctorului Munteanu. Inteligent, om de voinţă fermă, bun specialist, el câştigă pe toate planurile, apoi ratează lamentabil. La prima vedere, ceea ce îl pierde este ambiţia lui socială. Doctorul Munteanu face politică, ştie să vorbească, ştie să tacă, se căsătoreşte cu Constanţa, apoi o părăseşte pentru a se recăsători cu fata unui om politic bine plasat. Intră în diplomaţie, dar e silit s-o părăsească repede şi să revină de unde a plecat. Aventura doctorului Munteanu este judecată aspru de ceilalţi, şi vechiul lui prieten, intransigentul doctor Sârbu, îi prevede înfrângerea. Confruntarea are loc, şi doctorul, incapabil să rămână senin şi puternic în faţa schimbărilor, încearcă să se sinucidă. Ce l-a învins pe acest tânăr făcut să învingă? Ambiţia socială nu explică totul, majoritatea ambiţiilor sunt norocoase pe acest plan. Vina lui, după doctorul Sârbu, este de a fi încercat să-şi părăsească meseria. Ar fi dat o lovitură puternică orgoliului profesional, singurul creator, singura pârghie morală pentru un intelectual. Părăsind meseria, el şi-a pregătit terenul ca să fie dispreţuit şi să devină un om slab ("jucăria — zice el — altor forţe sociale care n-au nici un interes ca psihologiile profesionale să se coaguleze şi să-şi câştige o relativă independenţă în lupta socială").

Pentru alţii, doctorul Munteanu este un arivist obişnuit. Având de ales între *Idee* şi *Ambiţie,* el a ales să slujească, fără ezitări, pe cea din urmă. „Pasiunile lui au o anumită puritate — concede, totuşi, dr. Strihan, duşmanul lui, — pe care o capătă prin vecinătatea cu ideile." Însă doctorul Sârbu, mai penetrant, îndepărtează această ipoteză. Personajul însuşi îşi justifică eşecul, aducând fapte până atunci ignorate din viaţa lui.

Este locul de a observa că personajele lui Marin Preda nu se definesc de la început şi, în genere, ele nu intră într-o schemă prestabilită. Nu sunt *pozitive* sau *negative,* sunt nişte conştiinţe tulburate care îşi trăiesc succesele sau înfrângerile cu luciditate. Ele se definesc pe măsură ce existenţa lor se complică. E.M. Forster

deosebea în literatura modernă personaje rotunde şi personaje plate, liniare. La Marin Preda ceea ce domină este categoria personajelor rotunde (observaţia este valabilă şi pentru *Moromeţii*, *Intrusul, Marele singuratic*), ascunse, repliabile, ambigue, evitând confesiunea directă, totală, ele revin adesea la punctul de plecare. *Natura moromeţiană* este prin excelenţă o natură, circulară. Doctorul Munteanu, doctorul Sârbu, Constanţa, din aceeaşi serie tipologică, vorbind despre ei sau despre alţii, dezvăluie totdeauna adevăruri parţiale, avansează un punct de vedere contrazis sau verificat mai târziu de ei sau de alte personaje. Conversaţia este o formă nu de elucidare, ci de *amânare* a revelaţiei adevărului. Despre doctorul Munteanu avem impresia, văzând actele lui şi comentariile celorlalţi, că ştim totul, apoi mărturisirile sale răstoarnă perspectiva. Personajul capătă altă dimensiune morală: ceea ce părea mărunt carierism devine expresia unei obsesii pozitive; ce ni se înfăţişase, până atunci, ca o formă lamentabilă a labilităţii în compromis ne apare, acum, ca o dorinţă superioară de perseverenţă în idee. Doctorul Munteanu îşi justifică actul lui disperat prin imposibilitatea de a accepta eroarea. Dispreţul şi greaţa faţă de ipocrizia generală l-au împins la această soluţie extremă. El furnizează doctorului Sârbu faptele doveditoare: n-a persecutat, cum se spune, pe doctorul Strihan; doctorul Strihan este un vechi adversar politic, deloc pur, deloc liberal; efortul lui a fost ca pe porţile libertăţii să nu năvălească urangutanii cu bâtele în mână, toată voinţa lui a pus-o în slujba unei ambiţii profesionale: aceea de a descoperi secretul unei boli teribile, schizofrenia. Aventura lui diplomatică e justificată prin dorinţa de a se instrui. Doctorul Munteanu e, deci, un *idealist* (în sens moral) şi, cum ne lasă să înţelegem, a practicat conştient o pedagogie a entuziasmului. Măreţia omului constă, după el, în conştiinţa că trebuie să moară ("că nu e etern şi că trebuie să obţină eternitatea prin idee"). A vrut să fie consecvent cu ideea la care a aderat, dar a pierdut cârma, n-a putut rămâne senin şi a eşuat în intrigă

măruntă. Greaţa şi dispreţul l-au doborât şi moartea i s-a părut (iată o idee gidiană la Marin Preda!) singura formă de libertate. Prietenia faţă de doctorul Sârbu nu-i suficientă, dealtfel doctorul Sârbu l-a părăsit când i-a fost mai greu. Nu renunţă, fireşte, la idee şi va încerca să-şi realizeze altfel aspiraţiile, dar dacă va constata, încă o dată, că oamenii n-au nevoie de serviciile lui, el cunoaşte calea de a renunţa... Îi rămâne deschisă încă o poartă a libertăţii...

Această încheiere arată că soluţia doctorului Munteanu nu este definitivă, echilibrul lui este provizoriu. Prietenia cu dr. Sârbu se reface prin intermediul inteligentului doctor Drăghici, un practician fără ambiţii, spirit fin. Însă, pe un anumit plan, *înfrângerea* doctorului Munteanu este iremediabilă. Încă o dată, de ce? Explicaţiile lui sunt puternice, totuşi secretul eşecului nu ni se dezvăluie până la capăt. În conversaţia cu prietenul său, doctorul Munteanu mai avansează o ipoteză, într-adevăr tulburătoare: înfrângerea începuse nu pe plan social, ci în raporturile lui cu mama. Iată un personaj nou (absent în carte) şi o relaţie pe care literatura psihanalitică a speculat-o îndelung. Mama doctorului este o fiinţă superioară şi cultivă în fiul ei ideea că este un om de excepţie şi, în consecinţă, că trebuie să realizeze în viaţă *ceva mare.* Personalitatea ei nu este anihilantă (castratoare), dimpotrivă, stimulatoare, şi fiul are faţă de mamă un sentiment de iubire plină de stimă. La originile ambiţiei lui neobişnuite ar sta, aşadar, voinţa mamei ca fiul să depăşească mediocritatea soţului. Conflict tipic freudian, Marin Preda îi dă, totuşi, altă dezlegare: mama nu acceptă ca doctorul Munteanu să părăsească pe Constanţa şi nici mai târziu, când Irina, noua soţie, aşteaptă un copil, tristeţea ei nu dispare. *Înfrângerea* constă în faptul că mama s-a îndrăgostit de Constanţa şi că fiul nu mai poate avea nici o putere asupra ei. „Oamenii — spune el — care trăiesc sub imperiul unei lumini lăuntrice, cum e mama, sunt tot atât de intratabili ca şi cei al căror suflet zace în întunericul cel mai adânc...“

Eşecul doctorului Munteanu are şi această latură psihanalitică. Mama este, aici, un personaj pozitiv, solar, lucru neobişnuit în proza lui Marin Preda (în *Moromeţii*, *Marele singuratic* mama, iraţională şi mediocră, este un personaj de *umbră,* fără acces la contemplaţie). Însă nici această destăinuire nu justifică integral personalitatea şi înfrângerea doctorului Munteanu, caz încă deschis, subiect de reflecţie pentru cititor. Cert este că orgoliul nu a putut proteja personajul în faţa forţei dure a *subdestinului.* Puritatea pasiunilor lui nu l-a ferit să intre, adesea, în relaţii mediocre şi să rateze un mare sentiment (iubirea pentru Constanţa). Doctorul Munteanu este un adevărat *risipitor,* un individ, cu alte cuvinte, care, voind să slujească adevărul, acceptă compromisul, potrivit ideii că adevărul are uneori nevoie, pentru a se impune, de ipocrizie. Eşecul lui este existenţial şi nici o cauză nu-l poate explica până la capăt. Contactul cu proza modernă i-a dat lui Marin Preda ideea de a construi o psihologie abisală pe fundamentul moral al unui carierist vanitos.

Mai puţin realizat artistic, doctorul Sârbu este personajul socratic al cărţii, un doctor Munteanu mai puţin orgolios şi mai intransigent. Plăcerea lui este de a conversa, viciul lui este viciul reflecţiei. Are pentru doctorul Munteanu un sentiment de prietenie şi forma lui de a stima este de a fi sincer până la brutalitate. Judecă fără milă pe prietenul care îşi părăseşte profesiunea şi-i prezice căderea, fără să facă ceva pentru a o împiedica. În ochii doctorului Munteanu el este un personaj *culpabil,* intransigenţa îl împinge spre eroare.

Există, să se observe, la eroii lui Marin Preda o conştiinţă a culpabilităţii. O are şi Constanţa, atunci când, ameninţată de moarte, se gândeşte la eşecul ei în căsnicia cu doctorul Munteanu. Revenind la doctorul Sârbu, trebuie spus că el este un Mercuţio care foloseşte în loc de sabie silogismul. Prietenia faţă de doctorul Munteanu nu este necondiţionată şi, înainte de a accepta o explicaţie, el verifică toate ipotezele. Prin el, prozatorul ne dă

imaginea unui sentiment fragil angajat într-o luptă inegală cu mentalităţile dure ale epocii. Căci prietenia, reflectează autorul, fiind un sentiment lipsit de finalitate, gratuit, este cel mai puţin apărat dintre toate. În viaţa doctorului Munteanu, doctorul Sârbu joacă rolul de instrument al justiţiei, o justiţie care însă îmbrăţişează cauza celui judecat. Având vocaţia adevărului, el face uneori erori, cum este aceea, de exemplu, de a considera că prietenul său a procedat neloial luându-i pe doctoriţa Tiberiu. De-abia mai târziu aflăm însă că, procedând astfel, doctorul Munteanu voise să-şi scape prietenul de o femeie rea şi nesinceră.

Mai impenetrabil este cazul Constanţei Sterian, soţia nenorocoasă a doctorului Munteanu. Eşecul ei este, la prima vedere, un eşec prin ricoşeu. Părăsită de soţ, ea cade într-o stare depresivă din care numai timpul şi priceperea doctorului Drăghici o pot scoate. Crescuse greu ("parcă avea două mâini stângi"), avusese dificultăţi la şcoală, apoi, devenind adultă, relevă o personalitate puternică, cu reacţii imprevizibile, incapabilă să accepte compromisul. Constanţa inaugurează un tip feminin care va reveni în operele ulterioare: *feminitatea buimacă, impenetrabilă.* Rodica Sterian, mama, trecuse şi ea printr-o fază de *buimăceală,* de retragere în sine, de refuz de a accepta viaţa, apoi îşi revenise şi-şi crescuse cu pricepere copiii. Fiica, îndrăgostită de doctorul Munteanu, apoi părăsită, cunoaşte un rău de existenţă asemănător care o va duce, în cele din urmă, pe patul spitalului. Aici va încerca să-şi înţeleagă *vina:* „De ce oare — se întreabă — n-am scos eu o lacrimă când m-am despărţit de bărbatul meu? Barem când a plecat să fi plâns, să fi vărsat o lacrimă. Nu e de mirare că s-a recăsătorit atât de curând, că m-a uitat atât de repede, căci ce amintiri puteau să-l împiedice pe el să mă uite, când eu treceam totdeauna mută prin faţa lui când veneam acasă, de pe teren, şi când deschideam gura, o făceam doar ca să mă vait, să-i spun că îmi merge prost cu elevii, că rămân în faţa lor la fel de nătângă şi de proastă cum rămâneam în faţa mamei când îmi punea fierul în mână să calc o rufă?..."

Ca şi în cazul altor personaje, soluţia este, desigur, provizorie, adevărul — parţial. Însingurarea Constanţei este explicată în alţi termeni de doctorul Munteanu (el pune, medical, accentul pe consecinţele morale ale unui avort!), pentru ca şi acest adevăr subiectiv, parţial, să fie reluat, interpretat de inclementul doctor Sârbu. Tehnica romanului constă în a prezenta o serie de adevăruri succesive, complementare sau contradictorii, dovedind astfel că psihologia omului modern se constituie dintr-o sumă de ambiguităţi. Prozatorul clasic închidea individul într-o categorie (melancolic, expansiv, pesimist etc.), pe care o studia apoi cu sentimentul unei obiectivităţi depline. Scriitorul modern a pierdut această siguranţă, *obiectul* lui (psihologia individului) s-a dovedit a avea adâncimi la care vechile instrumente de analiză nu mai ajung. În limbajul literaturii au pătruns termeni ca *dublu, refulare, complex, viaţă secretă,* împrumutaţi din psihanaliză, care dezvăluie o nouă concepţie asupra persoanei şi o nouă metodă de analiză. Marin Preda, la curent cu toate aceste descoperiri, întocmeşte fişa clinică a Constanţei (în cazul acesta este vorba şi de o boală adevărată), dându-ne, ca în *Personna* lui Bergman, un grafic foarte sugestiv al formelor pe care le ia angoasa. Hortensia Papadat-Bengescu făcea o dare de seamă despre evoluţia ulcerului, autorul *Risipitorilor* ia ca pretext o tulburare psihică pentru a studia un caz existenţial *(alienarea)*.

Preferinţa scriitorului pentru feminitatea curioasă, mândră, imprevizibilă se vede şi din studiul altor personaje. Mimi Arvanitache acceptă greu dragostea lui Gabi Sterian, prima ei reacţie este să *fugă,* apoi, când tânărul dă semne de iritare, îl părăseşte într-o criză de demnitate. În genere, femeile ratează în literatura lui Preda din orgoliu.

Prin altă ramură a familiei Sterian (Vale), *Risipitorii* înfăţişează şi mediul uzinei. Dorinţa de a face, paralel, un roman al *spaţiului social* nu l-a părăsit pe Marin Preda şi, în afară de fabrică, îi atrage atenţia şi periferia urbană (prezentată în pagini admirabile). Vale

este un tânăr inginer care, intrând în uzină, întâlneşte, pe lângă interesul şi entuziasmul muncitorilor, o birocraţie rea, descurajantă: un şef al serviciului de aprovizionare machiavelic, un şef de personal ipocrit, un inginer fricos, vechi legionari, delapidatori etc. O conjuraţie pune în primejdie viaţa Brigăzii tineretului, însă intenţiile malefice sunt dejucate. Perspectiva la acest punct este sociologizantă şi analiza nu reuşeşte să treacă peste vidul ei. E partea cea mai *datată* şi mai neizbutită sub raport epic într-un roman, altfel, foarte modern ca viziune asupra psihologiei umane şi substanţial în analiza unor cazuri de conştiinţă.

* * *

În *Intrusul* (1968) observaţia se concentrează asupra unui individ şi, în chipul prozei moderne, Marin Preda scrie romanul unui destin din care se pot deduce mai multe lucruri. E vorba de o naraţiune ce înaintează într-o direcţie unică, urmărind destinul unui individ puternic şi inteligent, victimă în cele din urmă a istoriei. Spuse astfel, lucrurile par simple, fără metafizică. În realitate, opera pe care o discutăm nu ocoleşte aceste zone, şi naraţiunea deschide spre ele perspective adânci şi tulburătoare. Un tânăr, Călin Surupăceanu, ucenic vopsitor într-o mahala bucureşteană, ajunge pe un şantier, la îndemnul inginerului Dan, se califică, devine electrician, ajută la ridicarea unui oraş nou şi se pregăteşte, după o complicată poveste sentimentală, să se stabilească pentru totdeauna în mijlocul unei lumi venite de peste tot. Omul este sociabil, se împrieteneşte repede, are ceea ce se cheamă vocaţia adaptării, se pare că nimic n-o să-l împiedice să trăiască satisfăcut în oraşul unde el a pus prima piatră. Nimic nu anunţă în el un Meursault, o victimă a complicităţii vieţii şi a istoriei. Nu e totuşi aşa, ceva neprevăzut se întâmplă şi curmă firul unei existenţe fără traumatisme. Cartea începe în momentul în care neprevăzutul de care vorbim apare şi împinge destinul acestui mărunt electrician spre o zonă tragică, de existenţă. Fără

a complica lucrurile, să spunem că personajul, Călin Surupăceanu, săvârşeşte un act curajos, şi acest act are pentru el consecinţele cele mai dureroase. Ars pe faţă şi pe mâini, mutilat, el încearcă să ducă viaţa dinainte, dar faptul nu mai e posibil. Accidentul pune între el şi lumea în care până atunci se integrase perfect o barieră de netrecut. Cartea se deschide în clipa în care personajul se hotărăşte să părăsească oraşul, unde lasă soţia, copilul şi prietenii, pentru a merge în altă parte, într-un loc necunoscut, fără să ştim dacă acolo unde se duce, alungat de nelinişti, va găsi linişte şi înţelegere. Împrejurarea că el pleacă în căutarea aceluiaşi inginer Dan, care-i deschisese ochii asupra lumii ce se pregătea să intre hotărâtor în câmpul istoriei şi să schimbe faţa societăţii, nu e, desigur, fără însemnătate. Marin Preda lasă personajului său o şansă, dar şansa e nesigură, ipotetică şi, într-un anume sens, fără prea mare importanţă. Tânărul Călin Surupăceanu îşi va regăsi, poate, echilibrul, îşi va reface familia, va afla din nou plăcerea de a trăi şi va înţelege, poate, sensul existenţei sale încurcate, dar toate acestea nu înlătură şi nu explică mai ales drama al cărei erou, fără să dorească, a fost.

Istoria acestui destin e mult mai complexă şi cu ecouri mai adânci în conştiinţă decât se observă la prima vedere. E limpede că romanul are un secret, e mai mult decât o dezbatere etică. E mai mult chiar decât o excepţională naraţiune despre nefericirea unui individ, care, fără să ştie, devine eroul unei tragedii inexplicabile. Cum se face că omul care săvârşeşte un act de eroism, un om tare, inteligent şi drept, e părăsit de femeia de care era iubit şi pe care o iubeşte, e ocolit de prieteni şi nu găseşte nici o înţelegere în jur, dar nu pentru că oamenii ar fi răi, lipsiţi de înţelegere, nu pentru că ei ar hotărî un complot al indiferenţei, ci din cu totul alte pricini? Şi, dacă este aşa, dacă nimeni nu e vinovat de acest eşec, dacă nimic nu stă în calea acestei reabilitări, cum se întâmplă că, totuşi, individul nu mai poate lega

firul rupt al existenţei sale şi, neînţelegător şi neînţeles, părăseşte totul, plecând într-un necunoscut tot atât de puţin promiţător?

Acestea sunt întrebările pe care le pune prozatorul şi le oferă cititorului pentru a medita el însuşi asupra lor. Dar ele nu sunt decât nişte punţi spre altă întrebare, hotărâtoare. Dacă multe fapte se pot explica şi dacă înţelesul multor tragedii e limpede, de neînţeles poate fi o simplă ratare, cum e aceea a unui tânăr care, făcând un act ieşit din comun, întâmpină, apoi, iritare, îndoială, neînţelegere şi, în cele din urmă, ostilitate. Există un capitol în *Intrusul* în care eroul încearcă să-şi explice această tristă înlănţuire, pe deasupra voinţei şi înţelegerii oamenilor. E un fel de parabolă a posibilităţilor de existenţă. Ca un nou Candide (un Candide al epocii industriale!), Călin Surupăceanu reface în fantezie istoria societăţii omeneşti, şi în această utopică derulare vrea să afle care este cea mai bună dintre existenţe şi în ce chip trebuie să trăiască omul pentru ca fratele să nu-şi omoare fratele, pentru ca ura şi violenţa să nu triumfe în lume, împiedicând să se manifeste vocaţia spre fericire a omului. El încearcă puterea religiei, verifică efectele forţei, ale înţelepciunii, se întreabă, apoi, dacă omul n-ar trebui readus în starea lui paradisiacă, adică la starea inocenţei. Totul e însă zadarnic, pentru că în insula utopică unde Călin şi Maria s-au retras, pentru a pune bazele unei lumi fără tragedii, încolţesc ura şi îndoiala, violenţa şi complicitatea. Încheierea e că nu ieşim din condiţia noastră şi o fatală complicitate împinge individul spre zone abisale de existenţă. „Omul — spune prozatorul — e o divinitate înlănţuită de puterea condiţiilor."

Acesta să fie, ne întrebăm, secretul tragediei, aceasta e explicaţia eşecului tânărului Surupăceanu, pe care nici sfaturile doamnei Sorana, nici spiritul de justiţie al inginerului Dan, nici chiar propria voinţă nu-l ajută să se salveze? Înţelept şi inspirat, Marin Preda nu trage nici o concluzie. Nu oferă o soluţie şi, la drept vorbind, ea nici nu există. Ce sugerează el e că nu există totdeauna o potrivire între logica destinului individual şi logica

existenţei, că individul, în fond, poate deveni, împotriva voinţei şi calităţilor sale, victima istoriei, mânat de o forţă oarbă pe care prozatorul o numeşte subdestin. *Intrusul* are, deci, o idee superioară despre existenţă şi despre destinul uman şi, prin aceasta, el depăşeşte marginile unei bune cărţi de proză. E mai mult decât atât: e o confesiune, o meditaţie încordată, o privire cercetătoare pe care un prozator ce crede în valorile morale eterne o aruncă lumii de azi.

* * *

Cu *Marele singuratic* (1972), Marin Preda revine la romanescul tradiţional (istoria unui destin, prezentarea mediilor sociale, conflict moral, intriga sentimentală etc.) cu o experienţă nouă, totuşi, în ce priveşte tehnica epică (eseul pătrunde masiv, naraţiunea este din când în când spartă) şi cu dorinţa de a trata din unghiul său de vedere o problemă dezbătută de toată literatura modernă: raportul dintre personalitatea individului şi determinismul istoriei. Tema mai intimă a cărţii este încercarea de a ieşi din istorie. Angajare, acţiune (cu riscul eşecului) sau retragere, solitudine, *boicot* (o vorbă, ce nu place prozatorului!) al istoriei?

Niculae Moromete, eroul de acum al naraţiunii, încearcă, silit de circumstanţe, ambele soluţii, în intenţia de a-şi apăra independenţa spiritului. *Marele singuratic* este până la un punct, ca şi *Risipitorii* şi *Intrusul,* romanul unei ratări, cu observaţia că personajul nu are nici un moment o psihologie de învins. Literatura română număra mulţi resemnaţi, inadaptaţi, înfrânţi, şi dintr-o nevoie, poate, de echilibru, Marin Preda lasă eroilor săi (dr. Munteanu, Constanţa, Călin Surupăceanu, Niculae Moromete) o şansă de salvare. Spiritul, în orice caz, nu se resemnează în faţa necesităţii oarbe. Dealtfel, în proza sa accentul nu cade pe analiza formelor de înfrângere, ci pe justificarea unor acte de existenţă cu prelungiri în sfera conştiinţei. Prin aceasta, *Marele singuratic* depăşeşte motivaţia realistă şi tinde să facă dintr-un caz (istoria unui tânăr care eşuează în încercarea de a impune semenilor o

noua religie!) un *destin,* ceea ce presupune o plasare în istorie şi o atitudine conştientă în faţa circumstanţelor. În această linie (linia centrală a cărţii), *Marele singuratic* este un roman ideologic, dând termenului din urmă înţelesul originar: un roman al soluţiilor de viaţă, al ideii de istorie, societate şi al relaţiilor dintre individ şi aceste noţiuni. Nu este însă unicul plan al naraţiunii. Lângă cel dintâi se află şi un *roman de familie,* în continuarea *Moromeţilor,* o scurtă, apoi, *povestire poliţistă* (asasinarea lui Damian Gheorghe), inserată în codul naraţiunii realiste, şi, în fine, prin episodul Simina, *Marele singuratic* este şi un *roman de dragoste.*

Personajul care uneşte aceste fire este Niculae, fiul cel mic al lui Moromete, prezent încă din primul volum al ciclului şi înfăţişat pe larg în cel de al II-lea (*Moromeţii*, II, 1967). Cunoaştem de acolo istoria eşecului său politic şi tot de acolo ştim că, pentru a scăpa unei represiuni brutale, tânărul activist se retrage la o fermă din jurul Capitalei, continuându-şi studiile în domeniul horticulturii. Istoria acestei retrageri este reluată în *Marele singuratic,* umplând astfel spaţiul alb lăsat în fresca (încă neîncheiată) a *Moromeţilor,* prin dispariţia precipitată a personajului. Toate aceste reluări, reveniri, arată că Marin Preda vrea să ducă până la capăt istoria unei familii şi că biografia personajelor sale nu este încheiată. Scene odată relatate (călătoria tatălui la Bucureşti, dragostea lui Niculae pentru o Ileană superficială şi colportoare, căderea lui politică) sunt reluate, completate, puse în noi relaţii.

Marin Preda înţelege, ca realist, că orice istorie are o preistorie şi retragerea cea mai profundă suportă o presiune extraordinară a faptelor. Efortul personajului său este însă să scape acestei determinări. La sfatul prietenului său, notarul, ajuns om politic important, se izolase la această fermă horticolă şi căuta, în însingurare, o formă acceptabilă de trai, în umbra istoriei. Trăieşte singur, nu caută prietenii noi, nu încearcă să le refacă pe cele vechi. Pe Marioara Fântână, cu care are un copil, o vede din când în când, protocolar. Redescoperă viaţa naturii şi totodată plăcerea

contemplaţiei. Revine, altfel zis, la soluţia de existenţă a tatălui său. Niculae voise să distrugă temeliile familiei ţărăneşti, pentru a impune o nouă *credinţă,* după el superioară aceleia în care credea tatăl său, însă oameni mai puţin dotaţi, dar mai abili decât el, îl îndepărtaseră cu brutalitate. Când vechii lui prieteni îl caută, Niculae nu-i primeşte. Ei sunt purtători de istorie şi marele însingurat nu vrea să intre în această capcană. Trecutul continuă totuşi să-l obsedeze. Boicotând istoria, el trăieşte fără să vrea (observă bine D. Micu) într-o continuă *nostalgie de istorie.* Din această stare îl scoate Simina, o pictoriţă instalată la Castel. Aceasta descoperă secretul bizarului horticultor şi-l îndeamnă să reintre în istoria activă, să îmbrăţişeze din nou formula *angajării.* Singurătatea, crede ea, nu-i un refugiu, ci un loc otrăvit: „Tu trebuie să întrevezi soluţia care să-ţi explice pentru ce visul tău s-a spulberat. [...]. Nu credinţa a fost rea, ci faptul că ai fost silit din pricina unei înfrângeri s-o părăseşti..."

Convingerea pictoriţei are darul de a tulbura pe „Grădinarul Miciurin" (cum îşi spune el cu ironie) şi-l obligă să rejudece din alt unghi evenimentele prin care a trecut. De-abia acum, la această lumină retrospectivă, personalitatea lui capătă consistenţă. Fusese un spirit religios, şi lectura *Bibliei,* unde scenele de violenţă abundă, şi moartea absurdă a unui cumnat îi clătinaseră credinţa. Pierzând o iluzie, nutreşte gândul de a crea alta: vrea să dea oamenilor o nouă religie. Dar este el ales, poate deveni apostolul noii credinţe? Apostolul are nevoie de un semn, şi semnul premonitor vine sub forma unei şopârle:

„Cum să aflu dacă puterea pe care o simţeam copleşindu-mă va deveni Idee? Un semn puteam primi numai din partea destinului, care în acele clipe mă vedea şi mă ştia. Unde să-l caut? În firele ierbii? Nu. Ar însemna să consult un destin mic. Şi cum stăteam cu nasul în iarbă, am văzut foarte aproape de mine o şopârlă care se uita direct la mine, cu gura deschisă şi cu guşa palpitând de căldura zilei de vară. Uite, mi-am zis, ce-ar fi să caut

un semn în şopârla asta? De ce-o fi venit ea la mine tocmai acum, şi atât de aproape, şi nu fuge? [...] Şi într-adevăr, când dunga palmei mele i-a atins uşor picioarele din faţă, în loc s-o ia la fugă înapoi şi să se piardă pe întinsa mirişte, a făcut deodată o săritură peste palma mea întinsă. Şi a repetat apoi această săritură de trei ori... M-am întors cu faţa în sus şi mi-am dus cotul la ochi, să mă apăr de soare. Soarele însă nu mai era acolo unde credeam eu, de mult coborâse spre marea de porumburi. Mult timp pusese destinul ca să-şi arate semnul, nici nu-mi dădeam seama cum se scursese parcă în câteva clipe o după-amiază întreagă... Şi nimeni nu turburase cu nimic această dezvăluire secretă, nici un om nu trecuse pe la capătul loturilor, nici un băiat, nici o muiere, iar caii, ca nişte zeităţi protectoare, nu se îndepărtaseră nici ei de micul lor stăpân, care nu se ştie ce făcea acolo jos de stătea atât de îndelung nemişcat..."

Scena este de o mare frumuseţe şi ilustrează în roman ceea ce Gide numeşte undeva „mise en abyme". E vorba de un procedeu al prozei moderne, folosit intens azi de *noii romancieri,* comparabil cu rolul oglinzii într-un tablou de Memling sau Quentin Metsys. Gide crede că prezenţa oglinzii în pictură nu este întâmplătoare, ea dă o imagine sintetică a tabloului şi dă ochiului putinţa de a descoperi în acest plan secund, reflectat, miniatural, profunzimile celui dintâi. În proză procedeul a fost utilizat, între alţii, de Poe, în *Căderea Casei Usher,* şi constă în prezenţa unei scene-cheie anticipative (un vis), din care deducem desfăşurarea ulterioară a faptelor. Spiritul lectorului este pus, astfel, în gardă, în lumea nestructurată a faptelor el întrezăreşte o posibilă organizare şi, deci, un sens. Niculae n-a ajuns să întemeieze o nouă religie, dar, spune chiar el, îi este atât de plăcut să se gândească la ea. Eşecul social nu a făcut, apoi, ca ura să-l stăpânească, cum se întâmplă cu spiritele slabe care, odată cu funcţiile, îşi schimbă ideologia şi-şi pierd sentimentele. Iubirea Siminei îl scoate din izolarea în care se instalase comod şi-l readuce nu în istorie, pentru că istoria

continuă să se manifeste şi în zonele ei de penumbră (comunitatea restrânsă de la fermă trece prin evenimente grave!), dar în situaţia de a medita asupra lumii din care fusese izgonit.

Niculae Moromete e pe cale de a reveni la *credinţa lui părăsită* (să redevină activist), însă Simina moare, şi horticultorul cunoaşte o nouă decepţie. Circumstanţele se dovedesc, din nou, puternice. Revenirea în istorie este tot atât de dificilă ca şi ruperea de ea. Romanul se încheie, în fapt, aici, cu această sugestie de înverşunare a destinului contra unui om inteligent şi onest care găsise calea să iasă din singurătatea în care îl aruncase o istorie politică zbuciumată, confuză. Va avea el tăria să treacă şi această probă dură şi să continue drumul ce duce spre *religia nouă?* Cartea se putea încheia cu această întrebare, lăsând cititorului posibilitatea să aleagă el însuşi o soluţie, însă prozatorul, gândind altfel faptele şi, probabil, şi pentru a nu repeta situaţia din *Intrusul,* a scris un epilog din care se deduce că marele solitar reintră imediat în activitatea politică, stimulat şi de o tânără şi firavă zootehniciană, copleşită de treburile cooperativei.

Epilogul nu justifică psihologic această decizie şi, scris în altă notă decât restul romanului, îl dezechilibrează. În afara tonului real al cărţii (a *vocii narative*) mi se par şi paginile despre creatorii de la Castel, care, judecate separat, nu sunt totuşi lipsite de vervă şi pitoresc. Substanţa adevărată a romanului o constituie însă meditaţia istorică şi sociologică, în marginile permise de proză, într-un dialog în care viaţa sentimentelor se uneşte cu viaţa ideilor. Discuţiile creatorilor sunt haotice şi dramele lor se prăbuşesc în bufonerie (este aici o tradiţie satirică a prozei noastre!), fără nici o legătură, nici unele, nici altele, cu tema gravă a cărţii. Justificarea ar fi că acesta este mediul în care trăieşte Simina, pictoriţă şi fostă soţie de pictor. Însă drama ei (inspiraţia care întârzie să vină) se explică prea puţin prin destrăbălările şi logoreea artiştilor alcoolici. Simina este un artist modest, care începe să picteze bine în clipa în care iubeşte. Psihologic, ea face parte din familia

Constanţei Sterian, Mimi Arvanitache..., familie de femei voluntare şi lunatice, imprevizibile. Ea forţează prietenia cu Niculae Moromete, apoi, când acesta face o observaţie nepotrivită, se retrage şi reapare peste un an. Fusese căsătorită cu un pictor talentat şi brutal, voise să picteze, însă fără mare succes. Obsesia picturii o împiedică, apoi, să trăiască. Dragostea lui Niculae o stimulează, şi modesta Simina are momentul ei de sclipire, după care, epuizată, moare. Ideile ei sunt sănătoase, arta nu-i sminteşte mintea: vrea să se căsătorească, să facă copii, când vizitează satul lui Niculae intră repede în graţiile tatălui, bătrânul ţăran Moromete, ataşează, în fine, dragostei o mare importanţă: „În zilele noastre — spune ea — oamenii nu mai găsesc în dragoste o soluţie a ambiţiilor lor, fiindcă nu mai aleargă acum după fericire, ci după altceva“. Niculae este un intelectual cu simţ practic, în idee el caută o finalitate. Judecă mai degrabă ca un sociolog cu simţul temperanţei dezvoltat: „Întrebarea e însă dacă o idee prinde fără să ne smintim în acelaşi timp la cap...“ Iubeşte clasa din care a ieşit, dar, ca şi autorul lui, consideră că întoarcerea la vechea civilizaţie rurală este *imposibilă* (regăsim în *Marele singuratic* reluate ideile pe această temă din *Imposibila întoarcere*). Niculae gândeşte la ceva în *stil englezesc,* să se păstreze, adică, „şi ce era bun înainte şi să se facă şi revoluţie“, soluţie ce vine în întâmpinarea exigenţelor formulate de tatăl său, neîmpăcat cu ideea (ştim toate acestea din *Moromeţii*, II) că tot ceea ce a făcut el este nefolositor.

Figura tatălui reapare şi în *Marele singuratic,* deşi, e limpede, romanul e acaparat de problemele Fiului. Ca totdeauna când vine vorba de acest personaj, naraţiunea capătă o vibraţie nouă, celelalte personaje intră în umbră. Marin Preda prezintă, încă o dată, toamna târzie a bătrânului ţăran, apoi, întorcând cealaltă parte a tabloului, înfăţişează tinereţea şi iubirile lui Moromete. Viaţa lui intimă ne era necunoscută, şi prozatorul descrie acum, în pagini de mare poezie şi înţelegere a psihologiei elementare,

dragostea unui tânăr ţăran, poreclit Mutul, pentru Rădiţa şi, mai târziu, pentru sora ei, Fica. De o rară fineţe sunt şi acelea despre afecţiunea dintre bătrânul ţăran şi tânăra pictoriţă (sugestie din Galsworthy?), soţia posibilă a fiului. Ilie Moromete este personajul ordonator al prozei lui Marin Preda, arhetipul său, firele naraţiunii, oricât de îndepărtate ar fi, ajung la el.

Reuşit este şi romanul de dragoste propriu-zis, unde tema iubirii este deliberat confundată cu tema creaţiei. Tot aşa, scurta povestire poliţistă unde apare şi un colonel de miliţie, care vorbeşte de Dostoievski (replică la *Animale bolnave* de N. Breban, unde un plutonier profesează idei din Nietzsche!?). Marin Preda pare că se amuză, apoi ia în serios subiectul şi construieşte o naraţiune unde crima se produce, în stil dostoievskian, dintr-un complex al umilinţei. Ferma nu este un loc al liniştii, violenţa, gelozia, trădarea înfloresc şi aici. Nu există viaţă, vrea să spună autorul, în care pasiunile umane, cu formele lor de purificare şi abjecţie, să nu se manifeste. Viaţa este contagioasă, solitudinea absolută nu-i posibilă, istoria ne înlănţuie şi în chilii.

* * *

Marin Preda mărturiseşte în nişte însemnări cu caracter autobiografic că şi-a scris cărţile fără ca să întrezărească în ele *tema povestitorului,* adică tema lui. A terminat *Moromeţii* şi a văzut că personajele au fost mai puternice decât el: şi-au impus tema lor. A început al doilea volum şi situaţia nu s-a schimbat: alte teme veneau de la sine, acopereau spaţiul romanului, fără ca prozatorul să poată împiedica acest proces de substituire. Lui nu-i mai rămâne decât să reflecteze la tema lui şi, în aşteptarea revelaţiei, să scrie în continuare romane unde să fie totdeauna vorba de alţii. *Tema povestitorului* este o frumoasă promisiune...

Se înţelege fără dificultate că prozatorul realist trăieşte conştient o dramă (drama *deturnării* subiectivităţii), dar drama nu-l împiedică să-şi scrie cărţile, având sentimentul că, scriind despre

alţii, prozatorul se caută şi se exprimă, în fapt, pe sine. Chestiunea nu-i deloc complicată estetic, toată lumea este de acord că în artă obiectivitatea nu-i decât o formă a subiectivităţii, el fiind totdeauna eu. Nici Marin Preda nu crede, bineînţeles, altfel, dovadă că valorile morale pe care le exprimă în opera de ficţiune le apără acum (*Imposibila întoarcere*, 1971) în chip direct. Autorul este cel ce vorbeşte aici, ideile şi observaţiile lui trec pe primul plan; s-ar putea spune atunci că prozatorul şi-a aflat, în sfârşit, *tema.* Să nu ne grăbim însă. În *Imposibila întoarcere* e vorba, adevărat, de scriitor, de familie şi de studiile lui, dar, înaintând în lectură, observăm că nici de data aceasta Marin Preda nu scapă de obsesiile vechi, obsesii, în cea mai mare parte, ale lumii din care a ieşit şi pe care a înfăţişat-o în romane. Obsesiile lui rămân, în continuare, obsesiile altora, *tema lui* e, fatal, *tema lor. Ei* înseamnă şi aici *ţăranii.* „Imposibila întoarcere“ este metafora destinului lor în faţa civilizaţiei industriale. Un destin foarte dur. Ca societatea de azi să se hrănească, citeşte Marin Preda într-o statistică, trebuie ca numărul ţăranilor să se micşoreze. Maşinile au nevoie de spaţiu, industria, ca să poată fi productivă în agricultură, trebuie ca plugul, caii, mica industrie rurală să dispară. Proces fatal, nimic de făcut în această direcţie, maşina ia locul ţăranului. Dar acest cult pentru maşină, întreabă Marin Preda, *este el bun sau nu?* „Cultul soarelui, de pildă, n-ar fi mai bun, în timp ce am continua să ne perfecţionăm utilele noastre maşini cu care să zburăm şi în Sirius, dacă avem chef? Sau al apei, misterioasa apă din care am ieşit, mama noastră, şi care înconjura cu albastrul ei strălucitor globul pământesc?...“

Ar fi, dar istoria este mai tare decât voinţa noastră; omul fetişizează maşina şi devine în cele din urmă victima ei. Iată un fapt inacceptabil pentru un prozator crescut în cultul valorilor morale. Pentru el nici o revoluţie, socială sau tehnică, nu este scuzabilă dacă striveşte personalitatea omului. Nu-i, fireşte, singurul care-şi pune problema civilizaţiei actuale. Sociologii,

ecologii de pretutindeni se întreabă, neliniştiţi, despre soarta individului în faţa expansiunii industriale. Termenul de *represiune,* când este vorba de societatea de consum, împrumutat din cărţile lui Marcuse, revine adesea în discuţie. Marin Preda nu-i nici sociolog, nici futurolog, eseurile lui nu se bazează pe anchete, sondaje, studii speciale şi nici nu fac previziuni. E doar un creator înzestrat cu vocaţia reflecţiei şi, întrucât metoda lui de lucru se bazează pe observaţia individului într-un sistem de relaţii, reflecţiile privesc mai ales locul acestui individ în societatea de azi. *Imposibila întoarcere* este, în fapt, un jurnal unde analiza fenomenului social se uneşte cu confesiunea. Subiectele variază, într-un loc e vorba de psihologia etnică, în altă parte de diferenţa (temă mai veche în cultura românească) dintre *orăşean* şi *ţăran.* Remarcabil în aceste texte este modul liber de a gândi câteva aspecte ale civilizaţiei actuale şi de a da sugestii de o adâncime simplă acolo unde alţii cu mai multă ştiinţă, dar cu o mai mică intuiţie a sensului existenţei, se încurcă în subtilităţi. În fond, ca artist, Marin Preda gândeşte social şi vede existenţial. Pentru el civilizaţia este o noţiune ce nu are nici un sens în afara vieţii individului. Faţă de istorie el are o atitudine din care lipseşte sentimentul de flatare. A trecut prin multe, a văzut multe. „Ştim multe", notează el undeva, „revoluţia franceză e un poem idilic faţă de ceea ce s-a petrecut cu noi în numai cincizeci de ani"... Ideea, de pildă, că poporul nostru s-a salvat *boicotând* istoria nu place prozatorului. Cum să boicoteze badea Gheorghe istoria?: „În realitate peste aceste plaiuri a curs sânge [...], mai degrabă putem spune că istoria l-a dus de nas pe badea Gheorghe şi că el a învăţat, din vicleniile ei, viclenii şi mai mari şi a ştiut în felul acesta să i le dejoace, uimind pe foarte mulţi din acest continent..." Nici părerea că noi, românii, *aranjăm* în cele din urmă toate lucrurile şi că ieşim teferi din tragediile istoriei nu convinge pe scriitor: „*aranjarea* asta ne costă", zice el.

De o mare fineţe dialectică este delimitarea pe care o face între

spiritul primar agresiv şi *spiritul revoluţionar.* Spiritul primar contestă totul, valorile spiritului în primul rând. Curiozitatea este că el începe să se manifeste şi în rândul *intelighenţei* dezamăgite de conformismul culturii. Marin Preda comentează, la acest punct, atitudinea lui Sartre, Genet şi a altor contestatari occidentali folosind vorbe dure. Exemplele se pot discuta (mai conformist, mai ipocrit mi se pare, de pildă, tipul contestatarului frivol, *gauchistul* de pe Bd. Saint-Germain), ideea unui nihilism masochist, iresponsabil, trebuie însă reţinută.

Tema violenţei reapare şi în alte texte, însă, indiferent de unde ar porni, Marin Preda revine la obsesia lui fundamentală: *ţăranii.* Ia să vedem ce spun *ţăranii*?!, ce se mai întâmplă la sat?... Lumea morală a satului continuă să fie un punct de referinţă. Satul i se pare, în comparaţie cu oraşul, chiar şi în condiţiile societăţii industriale, o colectivitate mai omogenă: „Acolo omul e acasă pe orice uliţă, îl găseşti peste tot: ce faci, Ilie, ce faci, Gheorghe! [...]. Omul se uită la om şi se bucură...“

Făcând elogiul existenţei naturale, Marin Preda se fereşte să idilizeze viaţa patriarhală. Ideea că, tot vorbind de ţărani, ar putea fi suspectat de tradiţionalism, îl irită. *Întoarcerea,* ne avertizează el, este *imposibilă.* Năstase Besensac are televizor, cercul vechilor liberali s-a destrămat, ţăranul gândeşte la *procentele* lui şi nu mai simte nici o plăcere să vorbească despre ceea ce s-a petrecut cu el cu un deceniu în urmă. E bine, e rău? E ceea ce se întâmplă, în orice caz. „Iată — afirmă prozatorul — ăsta e ţăranul din zilele noastre, dacă mai poate fi numit astfel...“

Însă acceptarea fatalităţii istorice nu scuteşte pe scriitor de obligaţia de a observa soarta individului în mijlocul acestor mecanisme. Este cea de a doua temă generală a volumului *Imposibila întoarcere:* fatalitatea relaţiei în literatură. Marin Preda este, nu-i nici un secret, un realist şi, aici ca şi în alte intervenţii, apără condiţia literaturii realiste. Estetică clară, eficace: romanul este legat de istorie (“fără ea se asfixiază“), literatura, în general,

nu poate fi scoasă din *dialectica implacabilă a existenţei,* scriitorii sunt *conştiinţe ale colectivităţii naţionale, şi nu sfinţi,* a fi modern înseamnă a fi cât mai aproape de adevăr, morala poate constitui pentru artă o primejdie, arta fiind mai aproape de natură prin *cruzimea ei infantilă* decât morala, creaţie a spiritului uman matur etc. Se înţelege că, în aceste condiţii, *evazionismul* nu are nici o şansă. Marin Preda ridiculizează pe cei care întorc spatele istoriei şi se refugiază în subtilităţile compoziţiei romaneşti. Fără să fie numit, *noul roman* este pus în cauză. Ar fi de discutat, la acest punct, locul şi justificarea prozei fantastice, scoasă, de regulă, din jocul dialecticii sociale, *evazionistă* dacă gândim literatura ca expresie a unei determinări stricte. Este literatura fantastică un gen inactual, ignoră ea *dialectica implacabilă a existenţei...?*

În prevederile literare ale lui Marin Preda nu intră nici *făcătorii de cuvinte,* adică liricii, creatorii de metafore în proză. El cere literaturii precizie, adâncime a observaţiei, fidelitate totală faţă de om: „Scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în faţă o oglindă şi să-şi vadă în ea chipul.“

Alte idei le deducem din reflecţiile autorului pe marginea cărţilor pe care le-a citit. El admiră, de pildă, pe I. L. Caragiale şi consideră că secretul originalităţii lui e de a fi arătat (observaţie fină) „conştiinţe falsificate de cuvinte“, „conştiinţe adormite sau buimăcite“. Sadoveanu este altă preferinţă literară, nu însă şi înţelepciunea asiatică din *Ostrovul lupilor.* Rebreanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu sunt nume care revin în discuţie. Călinescu, de asemenea, ceea ce nu-l împiedică pe Marin Preda să considere *Bietul Ioanide* o operă ucisă de estetism. Părerile noastre pot fi, fireşte, altele, dar în cazul unui prozator interesează mai puţin justeţea observaţiei, decât *opţiunea* pe care ea o implică. În cazul lui Marin Preda, nu mai este nici o îndoială, judecăţile arată opţiunea pentru un realism obsedat de fatalitatea relaţiei individ-societate, atent la efectele acestei relaţii pe planul psihologicului, un realism, în fine, în care individul, înainte de a

fi o victimă a istoriei, îşi joacă toate şansele. Rareori în literatura română un scriitor şi-a înţeles atât de bine vocaţia şi a reflectat, cu mai mare luciditate, la posibilităţile ei.

Cea de a treia temă a cărţii este tema moralistului. Familia, copilăria, şcoala, prietenii, literatura proprie sunt subiectele evocate la acest capitol. Imaginile cunoscute din operă sunt înfăţişate acum în chip mai direct şi puse în legătură cu o biografie ce se poate controla. Prozatorul întreţine conştient o confuzie între personajele cărţilor şi indivizii ce i-au servit ca modele. El însuşi începe să se simtă, de la un punct al confesiunii, un personaj al operei şi să-şi creeze un rol printre ficţiunile sale. Copil, manifestă o buimăceală, o stare de încetinire în faţa fenomenelor vitale. Cum va ieşi scriitorul pe care îl ştim din acest fiu de ţăran lipsit de calităţile necesare pentru a deveni un bun ţăran? Iată un secret, secretul care străjuieşte la poarta oricărui mare destin literar. Marin Preda nu arată intenţia de a-l lămuri. Pe el îl interesează altceva, miracolul copilăriei, de pildă, „locul de refugiu al problemelor insolubile“. Insolubile pentru cine? Pentru omul matur, desigur. Oricât de dure, traumatizante ar fi relaţiile (copilul, bolnav, asista la o discuţie despre iminenta lui moarte, apoi poartă cămaşa ce era destinată înmormântării lui!), ele nu pot întuneca figura unui mare personaj: tatăl. Mitul tatălui (esenţial în literatura lui Marin Preda) revine şi în *Imposibila întoarcere*. „Scriind — mărturiseşte scriitorul — totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat. Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu.“ Şi din aceste eseuri şi din opera de ficţiune propriu-zisă deducem că Marin Preda nu trăieşte ceea ce psihanaliştii susţin că orice copil trăieşte: *complexul tatălui castrator. Imposibila întoarcere* ne confirmă încă o dată ideea că, dacă trebuie să justificăm psihologic o vocaţie care, în fond, nu poate fi justificată niciodată până la capăt (vocaţia pentru artă), în cazul lui Marin Predat îndemnul de a scrie a apărut nu din complexul, ci din fascinaţia paternităţii.



Fatalitatea relaţiei continuă să fie şi tema *Convorbirilor*[1]. Se vede şi de aici că *istoria, adevărul, realitatea* sunt pentru prozator noţiuni-cheie şi că în afara lor literatura nu are înţeles. Opera e judecată în funcţie de partea ei de adevăr, o carte bună fiind o carte care exprimă într-o manieră acceptabilă estetic un *adevăr social şi psihologic.* Dostoievski (scriitorul cel mai des citat), Tolstoi, Céline, Malraux, Camus sunt comentaţi din acest punct de vedere. Ce putem spune este că Marin Preda rămâne consecvent cu sine. Orice formă de realism presupune un cult al istoriei şi o neîncredere principială faţă de ceea ce nu este *trăit, omologat, real.* „Eu nu mă gândesc niciodată decât la ceea ce am cunoscut — confirmă într-un loc prozatorul — şi la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare..." Fraza poate fi, fireşte, răsturnată, dar să admitem că pentru un realist drumul spre adevăr trece printr-o experienţă personală. *Imaginarul* este o noţiune secundă. Ce poate, de pildă, să-i spună unui scriitor, obsedat de determinările, interacţiunile în care trăieşte literatura, filozofia hieratică a budismului?: „Mă plictisesc înţelepciunile acestea pe care le înţeleg, dar care mi se par mult prea depărtate şi prea abstracte. *Nu-mi sugerează o realitate la care să ader cu o convingere fundamentală."* Înţelepciunea orientală a eroului din *Ostrovul lupilor* nu poate, în aceeaşi ordine, să spună mare lucru prozatorului, deşi Sadoveanu este pe lista preferinţelor lui. Un semn de întrebare ridică şi Don Quijote, eroul unei iluzii. Marin Preda crede că cititorul român are un ataşament limitat faţă de o operă care propune de la început o convenţie: convenţia unei nebunii pilduitoare.

Despre psihologia cititorului este totuşi greu de spus ceva definitiv, pentru că nu există, în realitate, un prototip al cititorului şi gustul nu se poate determina cu o unică măsură. El poate, de

---

[1] Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda* (Editura Albatros, 1973).

asemenea, evolua, şi ceea ce mi se pare azi inacceptabil, impropriu, poate fi mâine comun, *specific*. Educaţia gustului se face, în primul rând, prin artă, şi arta nu trebuie să cultive inerţiile publicului. Acesta este însă un detaliu, *Convorbirile* lui Marin Preda ating chestiuni mai importante, în stilul grav şi profund pe care îl ştim din *Imposibila întoarcere*. E vorba, din nou, de civilizaţia actuală, de lumea ţărănească, de dramele secolului nostru şi, încă o dată, pe larg, cu amănunte extraordinar de vii, despre familia şi copilăria scriitorului. La idei deja formulate, el aduce argumente şi nuanţe noi, cum e aceea, de pildă, că secolul nostru a dovedit că nu există o limită a răului: „Eu m-am format într-un anumit spirit şi am trăit încă din adolescenţă cu ideea că există o limită pe care omul nu o poate trece: în mistificare, în josnicie, chiar în trădare, în nenumărate alte acţiuni care măsoară mizeria umană. Dar ceea ce s-a făcut în secolul nostru în materie de mistificări, de ticăloşii, de trădări, înjosirile la care a fost supusă fiinţa omenească de către alte fiinţe omeneşti naşte în conştiinţele noastre îndoiala: se pare că această limită nu există, nu sunt bariere spre infern pe care omul să nu le treacă. Le trece. S-a dovedit că el le poate trece."

Însă scriitorul realist nu şi-a pierdut încrederea în şansele individului. „Trebuie să fim mulţumiţi de natura umană", afirmă el în altă parte. Totul este ca transformările rapide, radicale, prin care trece omul, să nu-l aducă în situaţia de *a-şi pierde sufletul* (obsesie dostoievskiană). Nu şi-a pierdut încrederea nici în posibilităţile literaturii. Într-o lume dominată de superputeri militare şi economice, şansa unei naţiuni mai mici este să se impună, prin forţa gândirii ei artistice, zice Marin Preda. Cum? Ne întoarcem la eterna problemă a pătrunderii unei literaturi mici în universalitate.

Convorbirile trec la altă temă şi ne înfăţişează o călătorie în Vietnam. Prozatorul, fidel ideii că numai ce este trăit direct are însemnătate, relatează pe câteva zeci de pagini delectabile ce i s-a

întâmplat lui în acest voiaj lung. Numai dacă ai *păţit* ceva ai dreptul să vorbeşti. Altfel, jurnalele, notele de călătorie n-au nici o justificare. El, prozatorul, a *păţit* destule lucruri şi observaţiile pe care le face (despre psihologia, bucătăria, modul de existenţă al asiaticilor) sunt fine, însoţite adesea de o ironie inteligentă.

Alte dialoguri sunt consacrate subiectelor literare propriu-zise, autorul explicând, într-un loc, în ce constă iluzia lui Moromete, în altul efortul pe care l-a depus pentru a-şi crea un stil propriu, direct, deosebit de acela al personajelor. Toate acestea sunt importante şi arată o gândire cu un ritm foarte original. Tendinţa este de a reduce lucrurile generale la o schemă mai simplă, acceptabilă. Lui Marin Preda nu-i plac situaţiile prea complicate, iar subtilităţile care ascund adevărul esenţial îl deranjează. Civilizaţia de azi? Ia să vedem, să ne gândim... Literatura? Să ne gândim şi la literatură, să vedem ce se întâmplă cu literatura... N-am avut nici un moment impresia, citind aceste *Convorbiri,* cum n-am avut, parcurgând eseurile din *Imposibila întoarcere,* că există un subiect, o problemă, care să intimideze spiritul curios al lui Marin Preda. Realistul nu se lasă terorizat de temele pe care le abordează, şi cea dintâi grijă a lui este să le reducă la dimensiuni accesibile judecăţii clare. Chiar când vorbeşte de noţiuni mai puţin limpezi, cum e aceea de *subdestin,* spiritul rămâne calm şi încearcă să explice ceea ce uneori este inexplicabil. Căci, încă o dată, pentru autorul *Morometţilor* numai ceea ce este cuprins, judecat, înţeles are însemnătate. Opoziţia lui faţă de evazionism, ermetism, lirism în proză vine şi de aici. Ca să ne placă, o operă trebuie înţeleasă. Ca s-o înţelegem, trebuie ca premisele ei să fie limpezi. Printre scriitorii citaţi de Marin Preda în sprijinul ideilor lui literare nu figurează niciodată marii fantaşti, liricii nebuloşi, de genul Poe sau Nerval, simpatiile lui merg spre Balzac, Dostoievski.

N-am spus însă că ceea ce ridică aceste *Convorbiri* deasupra obişnuitelor confesiuni făcute de scriitori este o excepţională *conştiinţă existenţială* a faptului. Prozatorul evocă, de obicei,

întâmplări lipsite de simbolismul curent, scene care fixează, mai degrabă, descoperirea unei relaţii sau a unei atitudini umane fundamentale. Un băiat de 9 ani asistă la împerecherea dintre un armăsar şi o iapă, în prezenţa unei femei tinere isterizate. Un ţăran impasibil aruncă la momentul potrivit o oală de apă rece şi armăsarul se retrage fulgerător. Scena stârneşte curiozitatea inocentă a copilului şi e povestită cu o răceală care lipseşte de obicei în scrierile memorialistice. Toată cartea (ca şi *Imposibila întoarcere*) este plină de astfel de fapte care asediază imaginaţia copilului. Ele se petrec la şcoală, în familie, în adunările ţăranilor şi sunt de o banalitate... exemplară.

Este interesant de observat ce loc ocupă şi aici *copilăria,* cu personajele, miturile pe care le cunoaştem deja (în primul rând *tatăl*). Alţi scriitori, vorbind de această vârstă, descoperă în jocurile copilăriei simboluri sexuale. Citesc într-o *convorbire* cu André Pierre de Mandiargues că plăcerea lui de a se juca printre stânci sau de a se scălda în mare era o plăcere erotică inconştientă. Mirosul unor plante acvatice era, de asemenea, de natură sexuală. Pentru scriitorul român copilăria nu-i nici *Ozana cea frumos curgătoare* (paradisul, adică, al vieţii omeneşti), ci vârsta când omul descoperă existenţa sub forme, adesea, brutale. Sentimentul naturii este la Marin Preda aproape absent, iar lirismul se retrage în spatele lucrurilor. Contactul cu faptele de existenţă (descoperirea unei relaţii) constituie elementul esenţial al evocării. Pentru acest mare prozator obiectele în sine n-au valoare.

* * *

Cu *Delirul* (1975), Marin Preda continuă, dar pe o linie colaterală, istoria *Moromeţilor,* eludând cronologia reală în favoarea unei cronologii stricte de creaţie. El procedează în felul unui pictor mural care, fixând scenele esenţiale, observă că a mai rămas un spaţiu gol şi-l acoperă trăgând din tema centrală un fir ce duce în cele din urmă la o creaţie nouă, autonomă şi, în acelaşi timp,

solidară prin simbolurile fundamentale cu celelalte secvenţe ale compoziţiei. Punctul de plecare este şi aici Siliştea-Gumeşti, centrul universului românesc al lui M. Preda, însă după 50 de pagini pregătitoare, excepţionale sub raport literar, acţiunea trece la oraş (Bucureşti), şi de aici, pe urmele evenimentelor, ajunge în alte centre europene. O scenă se petrece în cabinetul lui Hitler, alta la cartierul general al armatei engleze, un personaj ajunge pe frontul de răsărit şi narează ceea ce vede acolo etc. Romanul are structura unui evantai şi îmbrăţişează, racordând totul la un punct fix de observaţie, un număr enorm de fapte şi destine. Ideea care stă în spatele acestor evaziuni, neobişnuite în proza românească, este simplă şi verificată: istoria timpurilor moderne este contagioasă, un fenomen apărut într-un punct geografic tinde să se universalizeze, faptele izolate se leagă între ele ca lichidul în nişte vase comunicante. Totul este interdependent, şi a trăi în afara acestor determinări este imposibil. Marin Preda, care a studiat mai întâi acest proces în cazul unui individ (*Marele singuratic*), observă acum mecanismul care reglează destinul unui popor implicat într-o istorie precipitată şi violentă.

Romanul unui destin colectiv într-o epocă tulbure şi tragică (al doilea război mondial) ambiţionează să fie *Delirul,* carte în care ficţiunea nu tinde să transfigureze istoria reală, ci să se insereze în ea. Faptul că prozatorul dă o mare extindere documentului şi că în acest prim volum istoria domină, ficţiunea vine dintr-o concepţie pe care o regăsim şi la alţi romancieri moderni, interesaţi de condiţia individului în epocile de traumă colectivă (exemplele pot fi culese de peste tot: de la Malraux până la Michel Déon, Y. Perrault, J. F. Steiner, P. Joffroy etc.). Publicarea de documente revelatorii despre istoria din ultimele cinci decenii a schimbat în bună măsură optica scriitorului realist. Invenţia romanescă se dovedeşte în multe cazuri inferioară posibilităţii de invenţie a istoriei şi un prozator care vrea să reconstituie adevărul moral al unei epoci nu poate ignora documentele de

arhivă, pline de fapte de spaimă. O mutaţie serioasă s-a petrecut şi în gustul publicului care, excedat de operele de ficţiune, caută cărţile documentate, „serioase“, cu aparenţă de adevăr. Confesiunile, jurnalele unor oameni politici de felul lui Speer (*În inima celui de-al III-lea Reich*) sunt devorate. A înfăţişa în aceste condiţii drama unor indivizi şi a ignora faptele politice mai generale este cu neputinţă. Iubirea dintre un tânăr şi o tânără, la 1793, va fi fatal, observa odată G. Călinescu, iubirea dintre un cetăţean şi o cetăţeană.

M. Preda urmăreşte în *Delirul* istoria unor tineri care îşi pregătesc cariera socială şi trăiesc marile lor pasiuni sentimentale într-o epocă plină de evenimente copleşitoare: instaurarea dictaturii militare, rebeliunea legionară, începutul celui de-al doilea război mondial etc. Cu aceste aripi larg deschise asupra evenimentelor, *Delirul* abordează mai multe teme, între ele aceea ce defineşte sentimentul claselor faţă de o istorie în stare de criză. Ţăranii din Siliştea-Gumeşti manifestă o suspectă indiferenţă, un fapt atroce (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari) nu trezeşte neliniştea ce s-ar putea bănui: ţăranii sunt dispuşi să creadă că este mai degrabă un accident, o abatere fără urmări de la o regulă milenară de vieţuire. Mutaţi la oraş (fiii lui Moromete), prelungesc această indiferenţă naivă faţă de timp. Nilă are credinţa că ordinul de concentrare îl ocoleşte, şi când, după câteva luni, ordinul vine, Nilă e mulţumit că pe el nu-l concentrează ca pe alţii, din toamnă. Achim, care a deschis un mic magazin de consum, are şi el sentimentul că timpul nu-l nimereşte: fiind departe de ce se întâmplă în sferele politice, el e mai presus de vârtejuri şi deci de primejdii. Când vecinii lui din cartier, evreii, sunt ridicaţi şi împuşcaţi, el închide cu oarecare nepăsare fereastra, cu sentimentul că pe el, Achim din Siliştea-Gumeşti, astfel de lucruri nu-l pot atinge: „Să mă omoare? [...] Pe mine, mă? Eu, mă?!...“

Atenţia romanului nu cade propriu-zis asupra acestei clase, ci asupra păturilor intelectuale şi, din acest unghi sociologic, *Delirul*

ar putea fi definit ca istoria a trei tineri care iubesc aceeaşi femeie în nişte timpuri grele. Unul este un intelectual de provenienţă rurală, cu studiile neîncheiate, dar cu un mare instinct de adaptare (Paul Ştefan), al doilea, un medic tăcut şi dur (Spurcaciu), iar ultimul, un jurnalist inteligent şi intrigant (Adrian Popescu). Femeia pe care şi-o dispută aceşti tineri este Luchi, o medicinistă orgolioasă şi imprevizibilă în decizii, ca toate femeile din proza lui Marin Preda. Studiul acestor pasiuni va ocupa un loc important în roman, însă, înainte de a defini psihologia individuală, prozatorul încearcă să fixeze, potrivit metodei sale, *psihologia socială* a momentului şi, în acest sens, dă un număr impresionant de documente, face istorie pură, copiază articole din presa timpului, rezumă în chip personal conflictul dintre Garda de fier şi mareşalul Antonescu, descrie scene de război şi dă, după Shirer, o versiune pitorească şi sugestivă a bătăliei pentru Anglia.

Toate acestea se citesc cu interes, şi cei care reproşează prozatorului excesul de informaţii cad într-un suspect purism estetic. Totdeauna romancierul realist a pus psihologiei o ramă istorică şi, întâlnind un eveniment capital (războiul), l-a descris în chip documentat pentru a justifica o stare de spirit mai generală şi a determina aerul moral pe care îl respiră eroii săi. Un exemplu, pe care îl citează şi Marin Preda, e Tolstoi, un altul, mai apropiat de noi, e Camil Petrescu. Ideea mai generală ce stă în centrul cărţii este că nu numai istoria îşi selectează exponenţii, ci şi indivizii superior dotaţi (în bine sau în rău) pot orienta într-un sens sau altul istoria. Istoria, în orice caz, nu este o zeiţă fără pată, indivizi abjecţi fac uneori ceea ce vor cu ea. Romancierul mărturiseşte a fi interesat de latura umană a acestui complicat determinism, respingând ideea fatalităţii despre care Tolstoi credea că acţionează şi în istorie.

Astfel de reflecţii, dublate de o imagistică sobră şi sugestivă (exemplul păsării de baltă, care, distrugându-şi ouăle, pregăteşte dispariţia speţei, e admirabil!), sunt numeroase şi dau cărţii un

al doilea plan, ideologic. Marin Preda gândeşte încet, dar solid, pentru el existenţa se înfăţişează nu numai tipologic, dar şi ca un fenomen dintr-o serie ce trebuie determinată. Paginile ce concentrează aceste observaţii deschid epica şi satisfac şi, separat, intelectul printr-un *ce* natural, prin refuzul oricărei ispite de snobism.

Acum, se poate discuta despre soarta *istoriei* în roman şi se poate pune întrebarea (ea s-a şi pus) dacă un romancier trebuie să concureze un istoric. Nu este, oare, posibil ca un cercetător să poată aduce, într-o carte mai bine documentată decât un roman, o viziune mai coerentă şi mai profundă despre aceleaşi evenimente? Este, desigur, posibil ca în viitor acest fapt să se întâmple. Va scădea, atunci, interesul pentru *Delirul?* Este, iarăşi, posibil ca o categorie de cititori (interesaţi în primul rând de evenimentele politice) să caute studiul scris de istoricul de profesie şi să ignore (sau să fie nemulţumiţi) de versiunea dată de romancier. Orice este posibil în legătură cu o carte de literatură, atunci când ea vine în atingere cu istoria. Totuşi, romancierul are faţă de omul de ştiinţă un avantaj ce nu poate fi neglijat: *talentul de a epiciza istoria.* Despre campania lui Napoleon în Rusia s-a scris mult şi, nu este nici o îndoială, mai documentat şi mai profund decât o face Tolstoi în *Război şi pace.* Romanul lui Tolstoi nu s-a învechit din această pricină, nici măcar descripţia istorică, pentru că evenimentele se amestecă într-un chip atât de original cu viaţa intimă a personajelor, şi nici *istoria,* nici *personajele* cărţii nu mai pot fi înţelese în afara acestei relaţii.

În *Delirul,* Marin Preda dă o versiune asupra unei istorii tragice şi ea rezistă (şi va rezista) în măsura în care va rezista, esteticeşte, romanul. Ce se poate obiecta prozatorului nu este faptul că a adus *istoria* în *roman,* ci altceva: istoria tinde să domine, într-un chip copleşitor uneori, *ficţiunea.* Dar *Delirul* nu este un roman încheiat şi este de aşteptat ca în desfăşurarea ulterioară Marin Preda să pună accentul pe ficţiune, echilibrând, astfel, planurile cărţii.

În forma actuală, naraţiunea are câteva momente capitale şi o tipologie ce se reţine. Toţi comentatorii cărţii au remarcat prezenţa din nou impunătoare a *tatălui* (Ilie Moromete), mai puţin semnificaţia demersului său. Să revedem, pentru a fi mai clari, faptele. Un intelectual de tot tânăr părăseşte satul, iese, adică, dintr-un univers şi vrea să intre în altul (oraşul), neavând alte arme decât instinctul lui de adaptare. Cel care introduce pe Paul Ştefan în lumea oraşului (într-o lume, altfel zis, puternic istoricizată, apropiată de epicentrul delirului!) este Ilie Moromete, filozoful armoniei rurale. Călătoria lui la oraş (a doua, a treia — nu mai ştim! — descrisă de M. Preda) este memorabilă. Bătrânul ţăran merge la Bucureşti sub puterea unui *gând* pe care autorul refuză să-l dezvăluie. Repetat, *gândul* lui Moromete devine una din temele cărţii şi, probabil, unul din simbolurile ei profunde. Comportamentist la acest punct, Marin Preda notează doar gesturile exterioare ale personajului, atitudinea, de pildă, neliniştită şi ţeapănă a ţăranului care încearcă să se descurce singur într-un mare oraş. Iritat de explicaţia evazivă pe care i-o dă cineva, Moromete se urcă decis în căruţă „cu acea mişcare sigură a ţăranilor care ştiu că ei sunt adevăraţii stăpâni ai lumii şi nu cred că au nevoie de alţii ca să trăiască."

Paul Ştefan, care asistă la întâlnirea dintre Moromete şi fiii lui, nu poate spune ce vrea, cu adevărat, tatăl şi de ce natură este *gândul* lui. El ştie că bătrânul ţăran avea un gând pentru copiii lui aşezaţi, precar, într-un oraş primejdios — *un gând* „la care ţinea cu tărie, deşi îndoielile îl asaltau" — dar mai mult nu poate spune. Dealtfel, naratorul evită să descrie direct scena întâlnirii dintre tată şi fii. Ea este povestită de un martor în mai multe rânduri şi, prin aceste succesive reproduceri, lucrurile, în loc să se lămurească, se întunecă şi mai mult. E la mijloc o tehnică pe care o înţelegem mai târziu, când evenimentele se precipită şi fiii ţăranului din Siliştea-Gumeşti intră, fără voia lor, în raza *delirului.* Din perspectiva lor, se luminează şi sensul călătoriei

lui Moromete şi secretul *gândului* său pentru fiii contestatari. Secretul lui Moromete este, mai întâi, de ordin gospodăresc. Bătrânul ţăran nu pricepe cum cineva poate să-şi lase casa şi curtea lui plină de animale şi să se instaleze între pereţii unei camere şi să trăiască, astfel, izolat într-o lume necunoscută. Partea aceasta a judecăţii lui o cunoaştem din povestirea primei lui încercări de conciliere (*Moromeţii*, II).

Tentativa de acum are şi alt mobil: instinctele fine ale lui Moromete îi spun că o furtună neobişnuită se apropie şi oraşul nu este locul sigur unde Paraschiv, Nilă şi Achim se pot adăposti. Satul este mai bine ocrotit în faţa unor astfel de vârtejuri sociale. Inutil, fiii iau în râs eforturile tatălui şi scena discuţiei dintre cei patru este de mare subtilitate epică.

Penetraţia în noua istorie se face în prezenţa şi sub semnul lui Ilie Moromete. Conducând la porţile oraşului pe Paul Ştefan, el devine involuntar un agent al timpului nerăbdător şi tot el îi tulbură ritmul încercând să-şi recupereze fiii, să-i readucă în spaţiul securizant de la Siliştea-Gumeşti.

Ce urmează e în mai mică legătură cu familia Moromeţilor. Noua generaţie nu ocupă un loc central în carte. Prezenţa lor episodică vrea să ilustreze un fenomen de infiltraţie ţărănească în lumea oraşului, să exprime o neîncredere structurală în *eveniment*. Prozatorul se foloseşte, totuşi, de ei pentru a observa şi din direcţia păturilor umile viaţa agitată a Capitalei. Nilă e portar într-un bloc, vede şi aude multe. Paraschiv e sudor la „Ateliere“ şi strânge bani să-şi facă o casă în Colentina. Achim pătrunde, prin căsătorie, în lumea muncitorească şi, concentrat la secţia de transporturi militare, va cutreiera în timpul războiului ţara de la un capăt la altul. Achim va fi *spionul* naratorului. Ceva din mentalitatea bătrânului Moromete faţă de fiii săi răzbate în această strategie faţă de personaje. Ca şi acela, romancierul nu-şi cruţă personajele, le trimite mereu „la muncă“, el rezervându-şi dreptul de a contempla cerul evenimentelor. Paraschiv, Nilă şi Achim sunt

nişte spioni mărunţi, ca şi Megherel, omul „chemat“ de legionari, martorul (şi complicele) atrocităţilor de la Jilava. Sunt în *Delirul* şi personaje mai bine plasate. Niki Dumitrescu, de pildă, cel care introduce pe Paul Ştefan în lumea presei şi, involuntar, agentul lui sentimental (în familia acestuia va cunoaşte pe Luchi). Niki va deschide ochii tânărului ziarist asupra *legii* ce se ascunde în spatele evenimentelor politice.

Sursa cea mai importantă în roman rămâne observaţia directă a realităţii. Paul Ştefan participă la evenimente, trăieşte el însuşi experienţe capitale, cartea începe, de la un punct, să fie acaparată de problemele lui. Acestea sunt de ordin politic şi sentimental, *Delirul* împletind formula romanului politic cu analiza vieţii pasionale a eroului. Paul Ştefan vine la oraş să se „arănească“, să-şi facă, adică, un rost, plecând din sat cu două amintiri grele. Amintirile (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari şi noaptea de dragoste cu o tânără ţărancă, Ioana) sunt, de fapt, *temele* vieţii lui şi, prin amplificare, devin *temele* mari ale romanului. Căci *politica* şi *iubirea* stăpânesc destinul acestui intelectual abia ieşit din adolescenţă. Prin extindere, problemele lui Paul Ştefan devin problemele unei generaţii silite, de la început, să opteze şi să caute în viaţa sentimentală cu ardoare o împlinire (recuperare) morală. Paul Ştefan, Adrian Popescu, Luchi, Niki Dumitrescu, dr. Spurcaciu au un aer comun, ceva îi uneşte, sentimentul, în primul rând, al unei ameninţări obscure. Presimţirea primejdiei radicalizează opiniile şi sentimentele. Paul Ştefan e, la început, norocos. Mânat de un instinct sigur şi cu o putere care vine din inconştienţa lui tinerească abordează direct pe directorul unui mare cotidian, Grigore Patriciu, şi câştigă, fără a mai trece, ca eroii balzacieni, prin coridorul servituţilor. Tânărul din Siliştea-Gumeşti se instalează în redacţia ziarului *Ziua,* excelent post de observaţie a realităţii politice a vremii. De aici firele duc spre cercurile dominante (generalul Antonescu şi cei din jurul lui), spre *paiaţele,* cum le zice prozatorul, care au

acaparat şi paralizat voinţa multora. Marin Preda scrie, întâi, istoria celor ce decid în istorie, apoi istoria celor ce suportă presiunea istoriei, fixând între cele două planuri destinul acestui tânăr ziarist, animat de o mare curiozitate şi cu o dorinţă remarcabilă de a trăi evenimentul în sensul mai degrabă al eroilor lui Malraux. Existenţa este pentru Paul Ştefan o experienţă, iar istoria — un mecanism secret ce trebuie cunoscut, judecat. Nici un fenomen nu este atât de complicat pentru a nu fi înţeles. A şti este obsesia (şi vocaţia) acestui fiu de ţăran intrat, fără complexe de alt ordin, într-o istorie imposibilă. Ascendentul lui faţă de Adrian Popescu, Niki Dumitrescu etc., oameni cu un intelect mai fin, dar mai complicat, vine din ştiinţa de a simplifica tactic nişte fenomene ce, altfel, l-ar năuci. *A merge la ţintă* — notează prozatorul — *este înzestrarea lui.* Două sunt, în fapt, însuşirile acestui personaj: spiritul practic (realismul) şi capacitatea de a trăi interior *(buimăceala lui ciclică)*. Paul Ştefan vede rapid şi profund, apoi privirea lui se goleşte de orice semnificaţie exterioară. E semnul că viaţa se retrage în interior, iar gândurile se desfăşoară pe alt plan. Simptom, dealtfel, cunoscut în tipologia predistă, Ilie Moromete, fiul său Niculae, iar acum nepotul, Paul Ştefan, trec deseori prin momente de *uitare*, în astfel de clipe ei se uită, dar *nu văd*, au *privire,* dar n-au *vedere*. Fenomenul invers, intrat şi el în tehnica moromeţiană, este intensificarea *vederii*. O deschidere enormă a ochiului, ieşit din somnul interior, spre obiectele dinafară. Chestiunea poate fi urmărită în toate cărţile lui Marin Preda.

Ca personaj literar, Paul Ştefan se defineşte mai ales prin viaţa lui sentimentală. Cariera socială este un pretext pentru prozator de a înfăţişa un mediu şi a pune cu acuitate probleme de ordin istoric. Iubirea pentru Luchi îi dezvăluie complexitatea morală. Invitat de Secretarul de redacţie, proaspătul jurnalist intră în familia Dumitrescu, unde cunoaşte pe Luchi, femeie voluntară şi capricioasă, anturată de doi tineri intelectuali, unul ziarist, Adrian Popescu, altul medic, Spurcaciu. O veche rivalitate şi totodată o

veche prietenie leagă pe cei doi, sub supravegherea şi încurajarea medicinistei care, în ciuda aparenţelor, se dovedeşte a fi o fiinţă inocentă. Ulterior aflăm că Luchi fusese la un pas de căsătoria cu doctorul Spurcaciu, preferat pentru sentimentul de stabilitate pe care îl inspiră. Logodna s-a stricat din cauza intrigii celuilalt concurent, Adrian Popescu (care mărturiseşte a fi avut legături intime cu Luchi), scuzat în intervenţia lui neloială de pasiunea autentică pe care o are pentru fată. Conflictul este pe cale de a se aplana, cei doi, în orice caz, frecventează din nou pe Luchi şi caută, separat, a-i obţine deciziunea. Medicinista se simte fericită în compania acestor bărbaţi inteligenţi şi evită să ia o hotărâre. Adrian Popescu este subtil, ingenios, întâlnirea cu el este o sărbătoare. Spurcaciu are un spirit mai precis, personalitatea lui respiră forţă şi echilibru. Li se alătură Paul Ştefan, care, mai norocos decât cei doi, câştigă repede simpatia fetei şi chiar mai mult decât atât. Inteligenta, imprevizibila Luchi este, erotic, o neştiutoare şi, din motive ce se vor lămuri mai târziu, se dăruie tânărului ziarist, după care, jignită şi înspăimântată de fapta ei, evită să-l mai vadă.

Paul Ştefan trece prin mai multe stări, la început este uluit de hotărârea fetei de a-l alege pe el, apoi, căzând într-unul din momentele lui de uitare, buimăceală, ignorează pe orgolioasa studentă. Revederea este o revelaţie şi, îndrăgostit de-a binelea de Luchi, ziaristul pleacă pe front (trimis de ziar în calitate de corespondent), unde descoperă realitatea neînchipuit de aspră, neeroică, a războiului. Trimite articole ce-i sunt, fără să ştie, mutilate, puse în acord cu ideologia oficială. Are şi la propriu şi la figurat un şoc ce nu dispare nici când se întoarce în Bucureşti. Luchi ("singurul lucru sigur pe această lume") îl părăsise. Doctorul Spurcaciu, prezent la întâlnirea dintre Luchi şi Paul Ştefan, dă acestuia o lecţie dură de morală citadină. Tăcutul, manieratul medic izbucneşte isteric şi, punând problema sociologic, se arată înspăimântat şi furios de penetraţia elementului rural în lumea

urbană: „Vă cunosc pe toţi din facultate, *les culs terreux,* nu ştiţi decât să rânjiţi cu dinţii voştri laţi, plini de mămăligă, şi să trageţi sfori. Vă luaţi examenele vânzând perechi de boi ca să compromiteţi toate profesiunile nobile: medicina, arhitectura, învăţământul. De fiecare dată când oraşele înfloresc, daţi năvală, le luaţi cu asalt, căutaţi drumurile de intrare cele mai potrivite şi atacaţi direct în familiile noastre şi toată civilizaţia cetăţii se degradează. [...] Voi nu sunteţi adevăraţii ţărani, care au dat atâtea valori, adevăraţii ţărani nu ară ta aşa ca tine, încolţit şi incapabil să mai scoţi un cuvânt aşa cum arăţi tu în clipa de faţă, un adevărat ţăran s-ar fi ridicat imediat şi, demn, ar fi părăsit imediat scena. Ce mai aştepţi? Afară!“

Fericirea lui Paul Ştefan a fost, şi pe un plan şi pe celălalt, scurtă, istoria, care se arătase binevoitoare cu el, se dovedeşte a fi acum necruţătoare. Debutul lui ca jurnalist fusese un eşec (spiritual), dragostea pentru Luchi se încheie brutal, sub privirea poruncitoare şi „albită“ a doctorului Spurcaciu, nesigur, nici acesta, de succes pentru că, surprinsă de grosolănia medicului, Luchi îl alungă. Cartea se încheie în acest mod indecis.

Din elementele epice de până acum două personaje se impun: Luchi şi Adrian Popescu. Luchi face parte, ca şi Constanţa, Simina etc., dintr-o familie psihologică diferenţiată prin câteva trăsături de tipologia feminină tradiţională. Voluntară, orgolioasă, cu decizii rapide şi accese puternice de demnitate, femeia din proza lui Marin Preda nu aspiră, totuşi, ca atâtea femei din literatura română, la un ideal masculin, nu sunt, altfel zis, ambiţioase şi nu-şi pun instinctele în slujba puterii. Nu acceptă, pe de altă parte, condiţia de victimă (altă variantă tradiţională). Dragostea este pentru ele un mod de existenţă, şi a iubi un bărbat este a-i ocroti destinul. „Ce rost are o muiere dacă nu poate să facă nimic pentru un bărbat?“ se întreabă Ioana, ţăranca tânără din Siliştea-Gumeşti, care, aflând că băiatul pe care îl iubeşte în tăcere pleacă din sat, îl cheamă să-şi petreacă noaptea cu ea (scenă erotică

antologică!). Femeia are dealtfel iniţiativă în proza lui M. Preda. Ioana, Luchi fac cu o neruşinată inocenţă primul pas. Lipseşte din acest gest orice urmă de umilinţă. Criza de demnitate urmează aproape inevitabil după o iniţiativă riscantă. Simina, Luchi se supără des; jignite, ele devin intratabile. Marin Preda este, nu mai încape îndoială, un analist foarte fin al psihologiei feminine, unul dintre cei mai pătrunzători pe care i-a dat proza românească.

Remarcabil este şi portretul moral al lui Adrian Popescu, asemănător cu acela al doctului Munteanu din *Risipitorii.* Ca şi acela, ziaristul trăieşte un complex, însă avertizat de critică, prozatorul îşi pune personajul să respire singur ideea complexului oedipian. Obsesia lui n-ar fi mama, ci tatăl, pe care vrea să-l ajungă, fără a reuşi. Face lucruri pe care nu le agreează pentru a câştiga în ochii mamei locul pe care îl deţinuse, în stimă, tatăl. Însă tocmai această stăruinţă de a fi la fel indică (ipoteza este pur speculativă) o obsesie profundă... Adrian e un mitoman, adevărul se uneşte la el cu minciuna, intriga cu un sentiment teribil al riscului. Urăşte structural pe legionari pentru că aceştia vor să golească pe om de vise şi, fără vise, individul este o biată creatură la îndemâna fiarelor... Are cultul prieteniei, şi pe Luchi o cucereşte prin numeroase semne de devotament amical. Răul pe care îl face şi de care este obsedat nu-i stăpâneşte totuşi fiinţa. Aliajul acesta între urât şi frumos nu-i pe placul studentei, căci, se întreabă ea, „la ce bun că un om se dovedeşte capabil de cel mai frumos gest, dar şi de cel mai urât?“ Însă confuzia de planuri este un semn al epocii, şi Marin Preda a avut, indiscutabil, o intuiţie excepţională creând acest personaj, în care tragicul trăieşte la un loc cu mistificaţia. *Delirul* este şi pe această latură o carte substanţială.

* * *

Viaţa ca o pradă (1977) nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formaţie, cum l-au socotit unii comentatori. Un număr de pagini reconstituie debutul literar al auto-

rului: amintiri, portrete de scriitori cunoscuţi, evocare a atmosferei cultural-politice de la începutul deceniului al V-lea, experienţe de lectură etc. Altele (nu puţine) intră în sfera literaturii de ficţiune: mici naraţiuni ce pot fi citite independent, *eu* (naratorul) părând a fi un personaj ca oricare altul.

Viaţa ca o pradă este şi un jurnal, în sensul *Cuvintelor* lui Jean-Paul Sartre, despre naşterea şi criza vocaţiei literare. Acest aspect este, dealtfel, esenţial şi neobişnuit în literatura noastră. Prin alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată şi de formula lui Gide din *Jurnalul „Falsificatorilor de bani"*, o prelungire a literaturii în conştiinţa individuală şi a tipologiei livreşti în viaţă. Prozatorul vorbeşte despre personajele din cărţile sale anterioare (Nilă, Ilie, Paraschiv, Gheorghe, „omul chemat" din *Delirul*, Megherel etc.) ca de nişte indivizi cu o stare civilă precisă şi reia la persoana întâi scene pe care le-a narat înainte, indirect, în opera de ficţiune. Trecerea de la universul livresc la universul existenţial se face fără nici o pregătire specială. Prozatorul este sigur de complicitatea şi de puterea de înţelegere a cititorului său: fratele Nilă, portarul unui bloc de pe C. A. Rosetti, nu este altul decât personajul din *Moromeţii* şi *Delirul*. Greoi, cu fruntea groasă şi pururi încruntată, ca şi când destinul întregii lumi s-ar sprijini pe ea, omul se plimbă cu aceleaşi gesturi şi trece prin aceleaşi evenimente, şi în romanele citate, şi în confesiunea autobiografică de acum. Marin Preda nu spune în nici un loc: fiţi atenţi că Nilă de aici, fratele meu, este prototipul personajului din cărţile mele! Nu simte nevoia unei justificări.

Această confuzie voită de planuri dă cititorului sentimentul că faptele s-au petrecut întocmai în creaţia literară şi în viaţă. Rar caz de identificare între literatura şi existenţa biografică a creatorului. Am putea numi *Viaţa ca o pradă,* din toate aceste pricini, un *roman-indirect* (ca *Şantier* al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficţiuni, mai vin a doua oară în faţa ochilor noştri ca indivizi reali, identificabili, într-o nouă

naraţiune ce îşi propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut. Nu reuşeşte însă decât s-o întărească, să-i dea girul autenticităţii documentare, după ce a avut girul autenticităţii estetice.

Cartea a avut succes (de public şi de critică) şi este explicabil de ce. Asemenea scrieri plac din motive diferite. Unii sunt interesaţi de biografia autorului, alţii vor să afle lucruri noi despre cărţile sale. Preda vine, prin structura specială a cărţii lui, în întâmpinarea tuturor.

Pentru criticul literar, *Viaţa ca o pradă* este, dincolo de plăcerea lecturii, un prilej de a-şi verifica intuiţiile. Când un mare scriitor vorbeşte de cărţile şi despre vocaţia lui literară, multe uşi se deschid sau se închid în faţa imaginaţiei critice. Şi Marin Preda nu ne dezamăgeşte aşteptările. Îi regăsim, întâi, tonul autoritar din *Imposibila întoarcere* şi *Convorbiri cu Florin Mugur:* subiectiv, totuşi nu imperios, gălăgios subiectiv, tonul unui spirit implicat în marile probleme ale istoriei contemporane, suficient de detaşat însă pentru a le îmbrăţişa cu o privire totalizantă, clasificatoare. Cu un pas în urma evenimentelor pentru a le putea judeca mai bine, încrezător în valorile morale, necruţător cu formele abjecţiei umane. Ton superior ironic care fereşte confesiunea de *poezia lucrurilor ce mor,* prezentă, de regulă, în memorii.

Viaţa ca o pradă începe cu faptele petrecute în planul existenţei (deşteptarea *conştiinţei* individuale în mijlocul familiei) şi dezbate în primele capitole o temă ce a intrat şi în epica propriu-zisă: despărţirea de familie, evadarea din lumea ţărănească. *Despărţirea de familie* este, în primul rând, despărţirea de părintele autoritar. Mitul paternităţii, pe care l-am semnalat în mai multe rânduri în cărţile lui Marin Preda, este reluat, aici, din alt unghi. Tatăl mai apare o dată mişcându-se, stângaci, în hainele unui mare personaj. *Moromeţianismul* a devenit *(ca donquijotismul, bovarismul)* o atitudine umană, determinabilă, un stil de existenţă. După ce a creat un concept moral prin opera lui literară, Marin Preda îl

identifică, acum, în sfera vieţii obişnuite. Tatăl real al prozatorului are toate atributele mitului literar pe care, în veşmintele ficţiunii, l-a creat. Glasul lui este, ca şi acela al lui Ilie Moromete, când „împiedicat", când gros, autoritar sau sfâşietor ironic. Fiul real nu-şi ascunde uimirea faţă de capacitatea tatălui de a crea, din orice povestire, un spectacol verbal: „Cum o spunea, asta era uluitor". Am mai auzit, de două ori cel puţin, această replică (în *Moromeţii* şi *Delirul)*. Viaţa începe să imite literatura.

Scena despărţirii Fiului de Tatăl său este, şi în *Viaţa ca o pradă,* admirabilă. Discuţia pregătitoare are loc pe drumul ce duce din sat spre gară. De observat că dialogurile hotărâtoare dintre Tată şi Fiu au loc, în literatura lui Preda, în timpul unei călătorii şi, de regulă, Fiul ia în râs vorbele grave ale părintelui. Scena se repetă: tatăl hotărăşte să-şi ia mâna de pe umărul tânărului de 18 ani şi, ezitând să-i spună direct ceea ce gândeşte, începe pe ocolite. Matei Călăraşu foloseşte strategia lui Ilie Moromete:

„— Domnule, începu el, te duci la Bucureşti...

Şi tăcu vreme îndelungată. Nu eram atent la el, dar nu eram nici neliniştit. Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, aşa cum nu credeam în lucrurile nefireşti. Acest sentiment de neîncredere care mi se năştea în conştiinţă în acea toamnă era adânc şi cu anii a devenit foarte stabil şi m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic... Răsturnări nefireşti... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor [...]

— Te duci la Bucureşti... reluă tata.

Şi cu o insistenţă cu care vocea sa groasă se ferea să mă sperie, — dar nu şovăia să mă facă totuşi să înţeleg că începând din clipele acelea mă aflam pe un drum pe care urma să merg singur, începu să-mi spună că mai mult decât făcuse pentru mine până atunci nu mai putea, că el de bani nu mai avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoţea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un leu, nu avea, înţelegeam sau nu înţelegeam?!

— Bă, tu auzi ce spun eu aicea?!

Nu auzeam. Adică auzeam, dar nu înţelegeam."

Marin Preda anunţase, într-o carte anterioară, că a descoperit *tema autorului.* A descoperit-o, desigur, dar constatăm că tema nu mai poate fi exprimată în afara unei mitologii literare. Vorbind, la modul propriu, despre sine, prozatorul nu-şi mai poate sau nu mai vrea să-şi gândească existenţa în afara mitologiei pe care a creat-o. El însuşi începe să se comporte şi, indirect, să se observe ca un personaj. Însă, observându-se, spune lucruri interesante despre ceea ce, cu o formulă veche şi pretenţioasă, se poate numi *psihologia creaţiei.*

În *Viaţa ca o pradă* este vorba mai ales de apariţia interesului pentru literatură şi despre fatalele vicisitudini ale debutantului. Notaţiile sunt colorate. Tânărul, ameninţat de mizerie, sună la uşa unui scriitor-ministru (Nichifor Crainic), şi scriitorul se poartă lamentabil. Acelaşi tânăr citeşte cartea autobiografică a unui editor şi, încurajat de promisiunile de acolo, caută pe editorul care izbutise în viaţă. Deziluzie totală! Editorul, bine instalat, nu mai este dispus să încurajeze alte destine. Naratorul (devenit propriul său erou literar) află de existenţa unui tânăr cerc literar ("Albatros") şi, după oarecare vreme, dă de urma liderului, un băiat ca şi el, de 20 de ani. Este Geo Dumitrescu. Cartea intră, cu acest detaliu, în atmosfera literară a momentului. Câteva portrete sunt memorabile (Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Sergiu Filerot, poetul comunist de la Statistică), scenele au savoare, discuţiile cu M.R.P., legendarul, de acum, M.R.P., sunt edificatoare pentru preocupările unei generaţii. Marin Preda dă o *istorie* verosimilă a generaţiei pe care, mai târziu, noi am numit-o *generaţia pierdută.* Indirect, se configurează în aceste pagini evocatoare şi alte două motive: experienţa lecturii şi experienţa erotică, ambele esenţiale pentru biografia unui creator. Ce selectează, ce înţelege un spirit de 20 de ani, el însuşi obsedat de literatură, dornic, în orice caz, să scrie? Marin Preda citeşte pe Dostoievski şi Tolstoi, fascinat de ultimul, dar urmându-l, în

propria creaţie, pe cel dintâi. Parcurge pe nerăsuflate *Vocea subterană* şi, la urmă, i se face rău şi vomită. La recomandarea lui M.R.P., citeşte şi pe Nietzsche, şi filozoful *supraomului* nu-i place, îl plictisesc nota oraculară şi furia filozofului contra moralei raţionale. *Trageţi împotriva moralei* nu-i o propoziţie convenabilă pentru cine a crescut în cultul valorilor morale ţărăneşti.

Notaţiile acestea au sinceritatea (şi naivitatea) vârstei. Tocmai de aceea şi sunt interesante: nu ne interesează atât justeţea comentariului, cât modul personal al unui creator, aflat în faza de formaţie, în a primi ideile culturii. Aventura lecturii intră în aventura conştiinţei sale. Şi nu în ultimul rând!... În privinţa erosului, Marin Preda nu are obişnuita reţinere a memorialistului. În felul lui Hemingway din *Sărbătoare continuă* el povesteşte ceea ce i se întâmplă pe acest plan. Prozatorul american nu ezită să spună ce face în cameră cu tânăra lui soţie după ce stinge lumina. Proverbiala perdea nu mai este trasă peste scenele intime. Marin Preda nu împinge atât de departe cruzimea confesiunii: relatează doar lui M.R.P., însetat de asemenea fapte, o scenă de dragoste cu o misterioasă opticiană, ferindu-se să dea amănunte. Scena este, epic vorbind, excelentă. Cel care iese mai luminat pe dinăuntru din asemenea relatări este nu naratorul (eroul) aventurii, ci ascultătorul: Miron Radu Paraschivescu, cu simţurile şi fantezia pururi inflamate, cu o mare dorinţă de acaparare pe acest plan.

Însă *Viaţa ca o pradă* împinge *aventura conştiinţei* şi spre altă zonă, şi aceasta mi se pare a fi cea mai originală şi mai profundă. Este zona (problematica, angoasa) talentului care se formează şi redebutează cu un mare efort. Cartea are, din acest punct de vedere, un scenariu simplu. Retras la Sinaia să scrie o carte, autorul vede că nu poate să scrie nimic. Despre ce să scrie? Şi narează despre ceea ce n-ar trebui (sau nu poate) să scrie: despre familie, copilărie, şcoală, despre generaţia sa etc. Meditaţia în jurul neputinţei de a scrie îl face să scrie, până la urmă, jurnalul unui scriitor care aşteaptă revelaţia unei mari teme literare.

Aşteptarea temei duce gândul spre o interogaţie fundamentală: originile şi natura specială a vocaţiei. Nu se poate imagina o întrebare mai dificilă pentru un creator, pentru că, voind să răspundă, el trebuie să vorbească despre ceva unic, irepetabil, ca şi secretul care prezidează naşterea fiinţei umane. Nici o explicaţie nu concordă cu alta, pentru că totdeauna alte elemente împing viaţa unui tânăr spre un mare destin artistic. Un creator autentic trebuie să ajungă, într-o zi, în faţa acestei interogaţii. Marin Preda se pregăteşte de mult să dea o justificare vocaţiei sale epice, totdeauna cu sentimentul că n-a spus totul, n-a mers până la capăt. În *Imposibila întoarcere,* în *Convorbiri*... el coboară spre rădăcinile acestui misterios fenomen, în romane dă indirect (totdeauna când este vorba de figura tutelară a Tatălui) o sugestie despre darul neobişnuit de a *spune.* Înţelegem că pentru Marin Preda cuvântul este poarta care duce spre secretul creaţiei. O confirmă limpede în *Viaţa ca o pradă* în nişte pagini superior eseistice: „Am devenit scriitor descoperind treptat forţa lui magică [...]. Când am înţeles că eu şi natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă, şi ea va rămâne, am văzut-o şi a început să-mi placă, dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui şi, aşa cum m-am născut eu, având multă vreme fiorul eternităţii, se vor naşte şi alţii şi o vor vedea ca şi mine. Animalele, în afară de cai, nu-mi vorbeau nici ele, căci mugetul sau behăitul lor nu-mi spunea decât că le e foame sau sete sau că trebuiau date la taur. Vântul, vijelia, trăsnetul, zăpezile nu-mi dădeau un fior cosmic, mi-erau familiare. Nu mă contopeam cu ploile, să cadă apa peste mine şi eu să stau sub ea şi să gândesc că sunt fiul naturii, cu nimic deosebit de animale şi păsări, de peştii din baltă şi raţa sălbatică... Nu credeam că pământul e în mod egal al meu şi al lupoaicei din pădure... Singurul lucru care mă făcea să rămân mut de fascinaţie era cuvântul rostit de oameni.“ Jean-Paul Sartre mărturiseşte că a ajuns la literatură imitând (pentru plăcerea celor mari) literatura. Marin Preda se apropie de literatură sub puterea

de fascinaţie a cuvântului. *Auzul* îl făcuse să înţeleagă că există. *Forţa cuvântului* îl împinge spre literatură şi-l face scriitor.

Marin Preda nu are, de la început şi nici mai târziu, în chip expres, nici una din formele vizibile, sclipitoare, ale talentului literar. Nu are *greaţă,* ca Sartre, de literatură, dar nici nu se dă în vânt după calităţile pe care le reclamă, de obicei, scriitorul. Când un coleg îi atrage atenţia asupra felului cum respiră munţii majestuoşi şi arată cu mâna în depărtare, spre orizonturi nedefinite, prozatorul ridică din umeri: vede, „ei şi?“... „N-aveam însă nici fiorul cosmic, nici geologic, mie îmi plăcea câmpia, pe care adesea o visam...“

Un amănunt privitor la destinul operei atrage atenţia în acest jurnal. Este vorba de schiţa *Salcâmul,* publicată în *Timpul,* în vremea războiului, şi neinclusă, din motive pe care nici autorul nu ştie să le explice, în volumul *Întâlnirea din pământuri.* După mulţi ani, în aşteptarea marii teme, prozatorul se gândeşte la schiţa uitată în paginile unui cotidian şi atunci ceva se luminează în mintea lui: „Salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preţ, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele [...] Salcâmul era însă un cod care nu trebuia divulgat...“ Codul duce spre familia pe care o părăsise şi spre *nepăsarea* care se instaurase în sufletul tatălui său. „Ce se întâmplase?“ Ca să răspundă, Marin Preda scrie *Moromeţii*. Scriitorul află, în sfârşit, marea temă, după ce îndepărtase din imaginaţia lui numeroase altele. Îndepărtarea n-a fost însă decât o conservare a lor, o amânare pentru alt timp epic. După trei decenii, temele revin într-o carte (cea de faţă) ce vorbeşte despre dificultăţile creaţiei. Simbolul ei *manifest* este explicat de autor în următoarele fraze:

„Intenţiile mele asaltau din toate părţile viaţa pe care o cunoscusem până atunci fără să reuşesc să intru în miezul ei. Imagini groteşti îmi reveneau în minte. Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de căţelandri schelălăind de foame şi de neputinţă care se repezeau în el să-l sfârtece. Dar de oriunde îl

apucau, nu reuşeau nimic, calul rezista, îşi înfigeau dinţii în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bâţâind din cap şi scheunând. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalţi, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat mult să-i văd ce fac şi mă uitam la ei râzând. Nu era printre ei nici unul bătrân şi experimentat care să-i înveţe. Desigur, viaţa nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu ştii de unde s-o apuci."

Simbolul *latent,* codul secret al operei trebuie să-l descoperim noi, la lectură. El ne deschide (dar numai pe jumătate) o fereastră spre începuturile misterioase ale creaţiei. Vorbind despre ele, Marin Preda este asaltat din toate părţile de imaginaţia sa epică. Dintr-o confesiune despre originile creaţiei, cartea este pe punctul de a deveni un tulburător roman despre neliniştea care precede scrierea unui mare roman.

Eugen BARBU

1924—1993



ROMANUL PITORESC ŞI BAROC

Modelul declarat al lui Eugen Barbu e G. Călinescu. Ca şi acela, vrea să fie un *scriitor total,* pornind de la roman spre eseistică şi istorie literară, şi din nou spre roman şi nuvelistică, după ce, în prealabil, a publicat reportaje, piese de teatru, un volum de versuri, scenarii cinematografice, jurnale etc. Dacă datele din *Jurnal* (1966) sunt exacte, întâia lui vocaţie a fost teatrul, pentru că (explică autorul într-un loc) în teatru poţi fi tendenţios cu mai mare libertate decât în alte genuri. Cu Shakespeare „nu se împacă“, îi place, în schimb, Ibsen. În 1945 lucrează la o piesă *(Omul care vorbise cu Dumnezeu)* inspirată de istoria lui Petrache Lupu, ciobanul care conversase cu Dum-

nezeu. Are în acest timp gânduri napoleoniene ("vreau să fac din viaţa mea o capodoperă"; „modestia a fost creată pentru proşti, aşa cum păpădia există pentru porci") şi priveşte cu un ochi încruntat literatura pe care o citeşte: „mă indignează spiritul ieftin care pluteşte în cea mai mare parte a literaturii noastre. Cam multe Olguţe, caişi şi amante, importate direct din romanele franţuzeşti."

Gândul de a scrie despre o lume mai aspră s-a născut şi din reacţia faţă de cărţile pe care le consultă. Începe să noteze scene din viaţa Cuţaridei şi, în 1946, citeşte în noua serie a cenaclului *Sburătorul* capitolul *Aia Mică*, nedumerind pe „venerabilii din fotolii", obişnuiţi cu alt fel de literatură. Impetuosul autor frecventa, încă din 1945, cenaclul ziarului „Fapta" (condus de Mircea Damian), iar în 1946 deschide în acelaşi ziar o rubrică de articole polemice *Faptă fi răsplată*, iritat, acum, de felul cum se face jurnalistică în epocă: „Mama voastră de ziarişti, aşa se scrie?"

După mărturisirile din acelaşi *Jurnal, Groapa* este rescrisă de 13 ori. Apariţia cărţii, în 1957, a fost un eveniment, precedat de o nuvelă, *Munca de jos* (în „Viaţa românească", 1959) şi de trei cărţi pe teme sportive: *Balonul e rotund, Unsprezece şi Tripleta de aur* (toate în 1956), scrise într-un stil sprinten şi colorat. Personajele dintr-un roman se cheamă Bibiloi, Nicu Vânzare Bună, Mucală, Fox-Movietone, „Inimioară", Gică-Marafet etc. Se reţine într-o oarecare măsură figura unui frizer, Moşa Mariancovici, microbist fanatic şi mitoman.

Cu *Groapa,* Eugen Barbu intră în atenţia generală, este lăudat, pus într-o filiaţie flatantă (Arghezi, Mateiu Garagiale), apar şi detractorii, exact ce mai trebuia pentru ca romanul să stârnească interesul publicului. Sunt contestate limbajul naturalist şi atitudinea de simpatie faţă de personaje (*manglitorii* din groapa lui Ouatu), însă contestaţia este slabă şi valul criticii favorabile o mătură repede. Unii socotesc *Groapa* un poem şi laudă lirismul din subtext, alţii se arată satisfăcuţi de nota balzaciană a cărţii

(romanul lui Stere). Preponderenţa valorilor auditive şi excepţionala capacitate senzorială a stilului îndreptăţesc pe comentatori să-l pună pe Eugen Barbu în descendenţa lui Creangă şi I.L. Garagiale. Toţi sunt de acord că autorul *Groapei* scrie altfel despre lumea periferiei urbane decât vechii ei evocatori lirici: Carol Ardeleanu, Sărmanul Klopstock (*Nepotul lui Nenea Tache Vameşul)*, G. M. Zamfirescu etc.

Stilul decis, spectaculos, poezia amară şi viziunea umană necruţătoare merg, mai degrabă, în sensul filmului neorealist şi al literaturii lui Moravia şi Passolini. Se cultivă, în genere, în Europa de după război o proză aspră despre categoriile sociale defavorizate, în opoziţie cu idilismul literar mai vechi. G.M. Zamfirescu făcuse la noi biografia unui cartier şi plasase în mediile sociale pestriţe conştiinţe morale mari, artificializând descrierea printr-un stil epic inadecvat. O monografie a periferiei bucureştene încearcă şi Eugen Barbu (*"Groapa* este într-un fel monografia unui cartier, de la origini la integrarea lui în Capitală" — Şerban Cioculescu), însă cu alt limbaj şi altă imaginaţie epică. Lumea este aceeaşi: gunoieri, hoţi, sifonari, cărămidari, parlagii, bidinărese, tramvaişti, negustori etc., văzută însă fără sentimentalism şi fără preocuparea expresă pentru culoare. Culoarea şi lirismul vin, ca la Arghezi din *Poarta neagră,* nu din aglomerarea de elemente specifice (acestea există prin forţa lucrurilor), ci din vitalitatea notaţiei şi intuiţia unui timbru uman autentic sub învelişuri sociale degradate.

În *Groapa* există, în fapt, două planuri epice şi autorul mărturiseşte undeva că a ezitat să unească cele două fire într-o naraţiune unică sau să scrie două romane independente. A optat pentru prima soluţie punând în acelaşi cadru istoria „întemeierii" cârciumarului Stere şi „întemeierea" unui cartier nou Cuţarida, cu lumea, ritualurile şi folclorul lui. Romanul se constituie din mai multe fragmente (apărute şi separat, ca nuvele de sine

stătătoare: *Morcovii, „Rudele“ lui Bică-Jumate)*, legate între ele prin nişte „cârlige“ epice care, după prozator, ar constitui un procedeu al prozei moderne. Adevărul este că există un element comun care leagă aceste secvenţe, şi anume mentalitatea unui mediu social. *Groapa* înfăţişează un caleidoscop uman nu printr-un unic subiect, ci printr-o varietate de destine şi ceremonialuri, prinse cinematografic, pe o peliculă întinsă. Psihologie puţină, multă mişcare epică, limbaj crud (limbaj *fără iluzii)*, acuitate senzorială a vieţii în manifestările ei tipice — acestea sunt notele care se văd de la început în *Groapa*. Deschiderea epică este în stilul concentrat al scenariului de film:

„Peste rufe fâlfâia seara. Omul se opri. Gunoierii se întorceau grămadă. Trecură mai departe. — Noroc, şeful! aruncă unul. — Noroc! Grigore era îndesat, vânjos, îmbrăcat cu o haină groasă şi pantaloni strânşi pe pulpe. Mijlocul şi-l sugrumase într-o curea lată de piele, bătută în ţinte. Şedea şi privea locul cu palmele la spate. Cerul se întuneca. Oraşul scânteia îndepărtat...“.

Aceeaşi privire imobilă, sceptică, a gunoierului Grigore (personajul *martor* în naraţiune) închide cartea:

„Se aşezase pe un scăunel şi privea groapa. Peste malurile ei galbene zburau păsări. Bărbatul se gândea că iar începe treaba. Nu se schimba nimic în viaţa lui. Era mai bătrân şi mai ostenit, nu-l mai lua somnul, se scula cu noaptea în cap, dădea târcoale avutului primăriei, pe care-l păzea. Cine să vie aici, să fure nişte mături? Nu mai apucase să strângă bani să-şi ridice şi el o casă. Câmpul Cuţaridei se umpluse de lume. Nu mai aveai loc. Să se fi sculat morţii, s-ar fi rătăcit prin mahala. Se tăiaseră străzi noi, se mai deschiseseră câteva prăvălii, unii nu mai erau, numai el şi cu Aglaia nu se clintiseră de la rampă, acolo-şi aşteptau moartea...

Noaptea de primăvară, rece şi înaltă, îşi aprinsese toate stelele. Aglaia tot mai bodogănea:

— Grigore, trece spărgătorul de lemne, tu nu-l auzi?

Bărbatul ascultă puţin şi spuse dând din umeri:

— Ţi se pare, creşte iarba...“[1]

Deschidere şi închidere obişnuite în romanul realist: un element (drumul, poarta etc.) care indică accesul într-o localitate, familie, instituţie şi, la urmă, reluarea elementului iniţial pentru a sugera îndepărtarea naratorului de drama pe care a descris-o. Paznicul Grigore este martorul impasibil al unei lumi care se întemeiază prin ceea ce alungă satul şi prin ceea ce leapădă oraşul: o lume nestructurată, pestriţă, fără tradiţie şi fără un sistem de valori morale. Între cele două *priviri* mute ale martorului se petrec însă evenimente care modifică structura acestui mic univers uman. „Groapa“ pe care alunecă privirea scepticului Grigore nu mai este, decât formal, aceeaşi la sfârşitul romanului. S-a constituit între timp o comunitate cu instituţiile (cârciuma, biserica, puşcăria) şi ceremonialul ei: nunta, botezul, spoveditul, înmormântarea, încercările de evaziune prin violenţă etc.

Intenţia prozatorului de a surprinde aceste laturi este vizibilă. *Groapa* însumează 24 de mici naraţiuni detaşabile. Împreună înfăţişează o lume ce se formează şi se degradează repede. O secvenţă (prima) se cheamă *Nunta,* altele: *La spovedit, Balul meseriaşilor, La pârnaie, Priveghi* etc. Ultima este intitulată *Vânzarea.* Alcătuirea (*nunta*) şi trădarea (*vânzarea*) unei lumi. Asta dacă ţinem cu dinadinsul să interpretăm simbolic faptele. Însă Eugen Barbu fuge acum de orice simbol exterior şi îndepărtează de la sine ispita imaginilor literare. Spiritul care descrie viaţa Cuţaridei este intolerant, indivizii sunt văzuţi în laturile lor întunecate, ici, colo doar o licărire de umanitate într-o mentalitate de o sumbră primitivitate.

Într-un plan al cărţii (istoria cârciumarului Stere Drăgănoiu, istoria *străzii* şi a vieţii comune), metoda este, cum s-a mai observat, aceea a romanului din secolul trecut: prezentare cronologică, obiectivă a faptelor şi, prin ele, a unui destin social tipic.

[1] Citez după *Groapa,* ediţia a V-a, Editura Eminescu, 1970.

Stere apare în cartier cu puţini bani în buzunar, dar cu o mare ambiţie de înavuţire în suflet, ca toţi ariviştii din romanele lui Balzac şi Stendhal. Biografia lui nu are nici un mister: băiat de la ţară, ucenic la negustorul Pandele Vasiliu, el îndură mari umilinţe şi învaţă să fie necruţător când este vorba de bani. Descins în Cuţarida, pune pe picioare o mică afacere (cârciuma), apoi se însoară avantajos, cu fata unui dogar (Lina lui Marin Roşioru), sporeşte capitalul şi lărgeşte sfera comerţului. Istoria înavuţirii sale merge paralel cu istoria creşterii mahalalei. Cârciuma este locul de întâlnire a unor indivizi veniţi de peste tot. Aici se discută, se face politică, se comunică noutăţile din cartier. Este *centrul* (cronotropul) unui univers de aluviuni, punctul statornic într-un mediu de o mare mobilitate.

Stere, ca individ, nu are o psihologie specială sau are una previzibilă: aceea a omului hotărât să se înstărească. Eugen Barbu nu face, dealtfel, analiză psihologică, personajele lui se definesc cinematografic (comportamentist) prin gesturi şi acţiune. Portretele propriu-zise (acelea făcute de narator) sunt reduse. Cristache Cuţu, tramvaist, este „om al dracului, petrecăreţ, dus în lume". Nea Fane, zis şi Carambol pentru că îi place să joace biliard, lucrează la morgă, este îndesat la trup, scuipă des şi are o vorbă a lui: „Bă, dacă dreptatea ar fi o sârmă, aş îndrepta-o eu!" Bea să nu se prăpădească de scârbă şi are o filozofie de viaţă bazată pe un pesimism înţelegător. Titi Aripă este un pleşcar, propoziţia lui capitală este „beau şi pup", semnul caracteristic al personalităţii lui este ţinuta exterioară exagerat dichisită: „călcat, spălat, ţigluit, avea pantofi cu scârţ şi baston. Primăvara îşi punea şal la gât, ca muierile. Un fular alb, de mătase, parfumat tot. Bărbierit, să nu mai vorbim, obrazul lui ca un cur de copil ! şi-avea şi nişte dinţi, numai aur, mureau ţigăncile când râdea, dădea frigu-n ele." În această notă exterioară, portretele sunt memorabile. Ele sugerează latura esenţială (efeminarea, predispoziţia

pentru trădare sau ambiţia, încrâncenarea instinctuală) a unui caracter văzut în manifestările lui sociale.

Stere este mut, chibzuit, timid faţă de femei, răbdător cu clienţii dificili, aprig în fond când este vorba de avutul său. Cu socrul, Marin Roşioru, se ceartă pentru că nu vrea să treacă pe actul de proprietate numele Linei, smulge salba de galbeni de la gâtul unei ibovnice când are dovada infidelităţii ei. Mândru, altfel, de bogăţia lui, risipitor la botezul copilului, pentru că a arăta ceea ce a reuşit să strângă intră în codul moral al arivistului bucureştean, fălos de avutul lui. Foarte reuşită în *Groapa* este şi istoria domesticirii Linei sub puterea aceleiaşi dorinţe de înavuţire. Fata dogarului este, la început, timidă şi sălbatică, nu are ochi pentru grosolanul cârciumar, iubeşte un băiat din cartier şi, când este măritată cu sila, are sentimentul că existenţa ei se termină. Mentalitatea comună (manifestată de părinţi, naşi, logodnic) violentează conştiinţa pură, apoi, măritată, buna Lină devine o negustoreasă aprigă, perfect adaptată. Ea începe să ţină la familie ca la o proprietate şi, când un lăptar falnic din Bolintin, Cristu Surcel, îi face ochi dulci, Lina se simte ultragiată. Naşte în curând un copil şi cu asta viaţa ei sentimentală dispare. Temperamentul se identifică total cu interesul, indivizii îşi adaptează pasiunile şi dispar, moralmente, în spatele voinţei de a ajunge. Observator fin, Eugen Barbu nu forţează faptele (în sensul vechii literaturi moralizatoare), descrie doar în chip obiectiv procesul verosimil de *intemeiere* a unei averi şi de modelare a unei psihologii simple.

Biografia Cuţaridei este mai bogată şi, descriind momentele ei caracteristice, prozatorul atinge notele cele mai profunde ale literaturii sale. Se vede încă de acum că Eugen Barbu este un *prozator al străzii* şi al micilor grupuri umane. Ori de câte ori ochiul se plimbă pe locuri aglomerate, descrierea capătă forţă şi culoare. Nunta lui Stere, cu tipologia şi fazele tipice de petrecere, este admirabilă. Întâi vine Aglaia, peţitoarea (cu rol de *agent* în

Groapa, soţia gunoierului Grigore reprezentând factorul de legătură într-un microcosmos format din elemente eterogene), apoi apare logodnicul timid şi prezumţios, după care urmează aducerea la vedere a fetei, în fine lupta pentru zestre şi, la urmă, după ce toate obstacolele au fost îndepărtate prin diplomaţia peţitoarei, nunta. Nunta, în sine, este un spectacol formidabil: venirea rudelor, sfinţirea mirilor în faţa altarului, călătoria, în trăsură, la fotograf, ospăţul, discursul naşului, luarea pe sus a miresei şi trecerea peste prag, aşteptarea probei de virginitate, glumele deocheate ale femeilor în vârstă, inventarierea, la sfârşit, a zestrei sunt prinse, toate, de un ochi rapid şi pătrunzător, priceput să sugereze o mentalitate colectivă, violentă, petrecăreaţă, puţin ridicolă în dorinţa ei de fast, semnificativă, în fond, pentru un mod de existenţă.

Orarul Cuţaridei cuprinde, apoi, scene obişnuite ca pedepsirea unei femei infidele, cearta între vecini, trecerea în revistă a morţilor, primăvara, de către soborul babelor din cartier, venirea hingherilor şi alungarea lor cu pietre, ridicarea unei biserici etc. Nu sunt uitaţi câinii mahalalei, şi descrierea unei haite care străbate uliţele prăfoase este făcută cu încetinire ca într-un film de Antonioni. Împreunarea pisicilor pe acoperişuri, strategia cotoiului şi, la urmă, cruzimea lui sunt urmărite într-un capitol de o mare savoare epică *(Săptămâna brânzii)*. Această sminteală teribilă a instinctelor este înfăţişată într-o pagină antologică:

„Prin februarie se ardeau gunoaiele şi se reparau gardurile. Gerul se subţia. Primăvara venea neştiută. Sub garduri încolţeau mărăcinii. Râpile galbene se umpleau de câini. Erau o ceată: al lui Gogu, al lui Chirică, ai mecanicului, ai lui Stere şi d-ăi fără căpătâi, ai gunoierilor. Javrele, cât viţeii, nu te-apropiai. În frunte, că mergeau ca la nuntă, grămadă, al tâmplarului, flocos şi întunecat, numai colţi. Adulmecau gunoaiele şi cu nasul tot sub coada căţelelor din jur. Dulăul rotea ochii la ăilalţi. Ceata se oprea împrejur. Al lui Chirică, lung ca un castravete şi bolâu, moţăia

de-a-n picioarele. Al cârciumarului sufla cu limba scoasă. Corciturile oltenilor lipăiau lângă şef, că şef era câinele lui Matei! Nu mişca unul. Vineţiul fochistului bătea aerul cu coada ridicată. Era lacom. El scormonea pământul. Mirosise osul, pentru că os se afla sub laba sa. Toţi priveau pieziş. Îl rupea aşchii-aşchii şi scotea dintr-o dată măduva galbenă şi putredă. Din când în când, ridica ochii. Tot nu mişcau. Când dădea iama în grămadă însemna că terminase. La unul de blană şi-l târnosea. Ieşea tot praful din el, până-l sângera. Sătul, se fudulea privindu-i cum se încaieră pentru ciozvârta rămasă. Plecau pe urmă mai departe. Mahalaua creştea spre Filantropia, şi-ntr-acolo apucau, pe sub gardurile negre, pe la grădinile oltenilor, udându-le verzele putrezite, apoi se întorceau spre groapă, coborând pe drumul îngust. Se lăsau pe malul gârlei, unul după altul, hămesiţi. Gunoierii descărcau sus, pe mal, camioanele, şi din fundurile lor se rostogoleau resturi grase. Zăvozii se năpusteau scormonind. Aveau boturile ascuţite şi ochii fierbinţi de poftă. Nemâncaţi, ca stăpânii! Albi, roşcaţi, negri, cu spete mari, urcau malurile. Al lui Chirică rămânea mai în urmă. Era beteag de un picior, că-l prinseseră grădinarii în bostani şi-l împuşcaseră. Din cauza lui era să se omoare omul cu oltenii într-o dimineaţă.“

În dosul faptelor comune se profilează şi o tipologie şi o dramă umană specifică. Gunoierii sunt nişte „drăngălăi“ de la ţară, tăcuţi şi crânceni, doborâţi în cele din urmă de alcool şi de mizerie. Dimineaţa pleacă spre centrul oraşului o armată de zidari, chivuţe, lucrători la C.F.R., parlagii la abator şi aceeaşi armată, în latura ei bărbătească, se adună seara la cârciuma lui Stere şi cere „o sticlă de lampă numărul doi“, „o injecţie“, „o adormire“. Femeile stau afară şi îşi aşteaptă bărbaţii să-i ducă, beţi, acasă. Un ceferist amărât bea seară de seară câte-o cinzeacă şi, când iese din cârciumă la miezul nopţii, ridică pumnul spre cer şi strigă: „Tu-ţi Dumnezeul tău, Doamne, care le-ai făcut pe toate strâmbe, de-ţi baţi joc de sufletul meu.“ Parlagiul Marin Pisică visează că stă de

vorbă cu Isus şi, întrebat ce doreşte, cere mai multă solidaritate umană şi mai mare justiţie: „Păi să fie aşa o înfrăţire, Doamne, să trăiască oameni şi animale laolaltă, să nu mai curgă sânge. Că eu mă hrănesc numai cu iarbă, cu verdeţuri, şi-mi merge bine." Dimineaţa, când se trezeşte, Marin Pisică merge la Abator şi este omorât de un taur. Un ucenic brutar, Mielu, este devotat stăpânului, Bică-Jumate, om cărpănos şi rău. Voind să se aşeze în Cuţarida, Mielu cere bani cu împrumut de la brutar şi, refuzat, înnebuneşte. Bică-Jumate moare într-o zi şi femeile din mahala, furioase, împiedică înmormântarea lui în cimitir etc. Prozatorul nu-şi iubeşte, e limpede, personajele şi când încearcă să construiască psihologii mai pozitive (vezi capitolul despre greva tramvaiştilor) nu reuşeşte. Filozofia de viaţă, a Cuţaridei se bazează pe un pesimism moral agresiv şi, câtă vreme romancierul ţine faptele în interiorul acestei viziuni, cartea are o mare forţă epică.

Scenele ating uneori o cruzime maximă. Gogu Croitorul moare şi Aglaia, chemată să spele cadavrul, este intrigată de ceea ce vede şi chestionează pe nevasta defunctului:

„— Gata albia? întrebă.

— Acu.

— Da slab, fă, bărba-tău!

— Slab!

— Mai putea?

— Ei, şi dumneata...

Cocoşata râse, dezvelindu-şi dinţii galbeni şi rari.

— Că doar nu ţi-o fi ruşine!

— În faţa mortului?

— Ce dacă? E gata! N-aude, nu vede. Dumnezeu să-l ierte! Spune.

— Coană Aglaia...

— Spune, apăsă cocoşata. Te zdruncina?

— Oho...

— Cu pruna asta a lui?

— Cu.

De-aia umblai tu după alde Tilică? Ia vezi apa aia!“

Violenţa limbajului traduce o violenţă a existenţei, sugerate şi de cel de al doilea roman din *Groapa:* acela care narează aventurile bandei lui Bozoncea. O naraţiune care se plachează pe cea dinainte, „manglitorii“, „corditorii“ fiind florile negre, otrăvite, ale periferiei. Groapa lui Ouatu este placenta din care ies şi locul lor de refugiu. Romanul se leagă de cel dinainte prin obişnuitele „clenciuri“ epice: Florea hoţul vede pe Sinefta şi din acea clipă nu mai are linişte, banda lui Bozoncea fură iepele de şişic ale unor căruţari, o adolescentă din cartier, Aia Mică, cunoaşte calea de acces spre ascunzişul manglitorilor şi duce, într-o zi, pe studentul Procopie în acele locuri tainice etc. Pungaşii formează o breaslă şi şeful ei este Bozoncea, „stăpânul“. El stabileşte strategia, împarte câştigul, cunună, botează, tocmeşte avocaţii pentru procese, mituieşte gardienii de închisoare pentru a-i face scăpaţi pe hoţi etc. Bozoncea este, pe scurt, şeful absolut, el reprezintă Legea într-o lume ce trăieşte în afara legii. Violentând morala curentă, banda are, totuşi, o morală bazată pe noţiunea de *onoare.* Un hoţ nu poate prăda, de exemplu, un milog sau nu poate atenta la bunurile stăpânului. Când Titi Aripă, fantele, jefuieşte un cerşetor, Bozoncea îi aplică o sancţiune aspră: îl scuipă în gură. Didina ţiganca a fost ibovnica lui Sandu Mână Mică, dar, plăcând stăpânului, a devenit proprietatea lui rezervată. Nimeni n-are curajul să ridice ochii asupra ei şi, când, totuşi, Paraschiv cutează, bătrânul Gheorghe este sincer înspăimântat pentru că ucenicul nesocoteşte drepturile senioriale.

Breasla are spaţiul ei de vânătoare şi nu intră în teritorii străine. Are şi o mitologie, cu eroii şi întâmplările ei extraordinare. Gheorghe-Treanţă nu mai termină cu „basmele“ lui, vorbind de marii profesionişti ai şişului, de spargerile vestite etc. Unele sunt adevărate, altele inventate. Gheorghe are o carieră lungă în spate şi strânge în ascuns bani să-şi cumpere o casă la ţară şi să crească

porumbei, visul lui. E sentimental, loial, cuvântul la el este cuvânt, un hoţ, pe scurt, de factură romantică, uşor mitoman şi generos ca un vagabond din literatura lui Gorki. Prins şi bătut la poliţie, rabdă, nu spune nimic, a trăda este actul cel mai josnic în această lume. El face intrarea lui Paraschiv în viaţa interlopă. Însă Ucenicul nu respectă legile ei. Se ridică împotriva rânduielilor tradiţionale ale breslei, este setos de sânge, vrea numaidecât Puterea. La început, Paraschiv este un tânăr simpatic, ager la minte, furios pe legile care guvernează viaţa. N-are simţul posesiunii şi urăşte pe oameni pentru că sunt lacomi:

„— Oamenii-s urâţi, strâmbi, tu-le neamul lor! se amestecă Paraschiv. Ca câinii! Mârâie dacă te-apropii de ce-i al lor. Da' ce-i al lor? Cine-a făcut împărţeala asta? Cine ţine legile în palma lui? Păi să-l judec eu, să-l întreb pe fiecare: Tu de ce ai, mă, mai mult decât cutare? Da' cutare de ce are, mă, mai mult decât tine? Ia să netezesc eu, să-mi daţi mie ce rămâne peste ce vi se cuvine, să le dau şi ălor de n-au deloc... Ucenicul ar fi vrut să mai spună câte ceva, dar îşi înghiţi vorbele. Pentru că şi pe staroste ar fi trebuit să-l întrebe de ce face totdeauna prăduiala în două: jumătate şi-o opreşte lui şi jumătate le-o aruncă celorlalţi, ca unor câini." Însă curând firea lui violentă iese la iveală. Puşcăria îl radicalizează, vrea putere şi Puterea, în cercul lui strâmt, este reprezentată de Bozoncea. Va submina, în consecinţă, autoritatea stăpânului şi-i va lua ibovnica, după ce, pentru a o umili, o sileşte să se culce cu toţi pungaşii. Nu mai respectă nimic şi pe nimeni, scoate cuţitul, spală totul în sânge. Cruzimea nu mai are un scop utilitar. Paraschiv ucide nu ca să se apere, batjocoreşte, omoară dintr-o ură bestială împotriva individului. E, la dimensiuni bucureştene, simbolul gangsterului modern, produs execrabil al violenţei capitaliste.

„Nu pricep — îl întreabă sentimentalul Gheorghe — de ce pângăreşti tu lucrurile? — Gura, hodorogule (...) Lumea asta-i o hazna, Treanţă! Mie omu mi-e duşman. Să nu-l văd (...) Nu mi-e

milă, mă fraţilor, nu mi-e milă de om. Dac-aş putea să-i iau sufletul, că-i al dracului şi nu se uită! Şi mi-ar trebui să trăiesc uşor, Sandule, să am bani, să vă-ngrop, să dau cu ei de-azvârlita, să-mi cânte lăutarii şi să joc, şi să am putere!“

Romanul traduce în pagini excepţional de profunde, sub raport epic, această viziune a violenţei umane şi este în întregime scris în stilul cruzimii celiniene. Limbajul este dur, percutant, cu multe „tării“ luate dintr-o fabuloasă oralitate. Mateiu Garagiale şi, în genere, *balcanicii* iubitori de vocabule pitoreşti pot fi citaţi. Însă ce era acolo ornament, savoare lexicală menită să placă estetului, devine aici limbajul funcţional al naraţiunii. Personajele şi naratorul vorbesc în acelaşi fel. Şi felul place, incită, vorbele ruşinoase nu supără pentru că ele exprimă o imaginaţie productivă şi o umanitate elementară. „Codul“ verbal al Cuţaridei dovedeşte o fantezie remarcabilă: hoţii zic *cataroiul, gaborii, trosnitori, mânca-ţi-aş ocarina, mila mă-si de mireasă* (e vorba de lună), *a ţine în şişuri, mişto cosor, să n-am spor, caramangiu, nevasta unuia este gătită ca un vicleim, starostele dileşte* cu laba peste gură pe Ucenic, codoşul (Gheorghe) cântă la apusul soarelui: „Mingea mea./ Mingea mea, / S-a ales, bules / De ea“ — şi *manglitorii* se simt *cumnaţii lui Dumnezeu-piele goală* etc. Este şi puţină ironie în stilul naraţiunii, dar ironia nu izolează vorbele crude în frază. Vorbele sunt topite în ritmul precipitat, tăios al cărţii. Prin toate aceste elemente, *Groapa* este, indiscutabil, o operă epică de primă mână.

Şoseaua Nordului (1959) şi *Facerea lumii* (1964), anticipate, întretăiate şi urmate de un număr apreciabil de nuvele pe teme similare *(Munca de jos, Oaie şi ai săi* — aici fiind vorba de un mediu semi-rural, *Casa nouă* etc.) arată ambiţia lui Eugen Barbu de a face cronica unei clase. *Groapa* sugerează rădăcinile ei îndepărtate, confuze, în *Şoseaua Nordului* clasa muncitoare este deja politiceşte formată şi participă la un act istoric de anvergură, în *Facerea lumii* este descris momentul luării puterii. Ultimul roman cuprinde, în chip mai pregnant decât cel anterior, un *roman politic* în interiorul unui *roman de moravuri,* genul pentru

care Eugen Barbu manifestă predilecţie. *Şoseaua Nordului* este, în intenţie, un roman în stilul lui Malraux: formarea unei conştiinţe de sine prin acţiune, identificarea destinului individual cu destinul istoriei, revoluţia ca afirmare a libertăţii individuale etc. După *Condiţia umană, Speranţa,* aceste idei pătrund în romanul european, cu precădere în acela care se interesează de implicaţia *politicului* în existenţa individului. Romanul românesc postbelic este câteva decenii, şi mai este şi azi, obsedat de aceste relaţii. El a voit să creeze un nou tip literar pornind de la definiţia omului *ca sumă a relaţiilor sociale*. Însă multe încercări au eşuat, pentru că în interiorul acestei relaţii nu se observă factorul psihologic şi o filozofie elementară de viaţă, fără de care opera literară nu se poate constitui ca atare.

Eugen Barbu era mai bine pregătit pentru a întâmpina asemenea teme dificile. La apariţia cărţii, critica literară a fost satisfăcută într-o oarecare măsură: roman „de o excepţională însemnătate şi cu realizări deosebite“ (Ov. S. Crohmălniceanu), aducând, totuşi, prozatorului obiecţia că personajele nu arată ceea ce gândesc, n-au, altfel zis, o viaţă interioară puternică. Eugen Barbu însuşi concede (într-un interviu) că romanul are „destule scăderi“, dar respinge obiecţia privitoare la natura spirituală a eroilor săi zicând: „Dar acţiunea nu este, oare, rezultatul unei reflecţii anterioare? Cineva se duce să-şi rişte viaţa numai de dragul aventurii? Revoluţionarii treceau la acţiune numai de dragul de a fi împuşcaţi? Nu este oare rezultatul unei atitudini în faţa vieţii?...“ (*Viaţa studenţească*, nr. 32,1962).

Răspunsul merge în sensul esteticii comportiste (pe care prozatorul o îmbrăţişează, mai explicit, în alte texte), trebuie spus, totuşi, că *faptele* în proză trebuie să fie astfel înfăţişate încât să nu simţim lipsa vieţii interioare a eroilor. Proză pură nu există, în cea mai curată operă comportistă există o latură a *psihologicului* (deci a analizei), pentru că, fiind vorba de faptele oamenilor, nu poate să nu fie vorba şi de implicaţia vieţii lor interioare.



Nuvelistica lui Eugen Barbu este superioară. Simţul limbii, puterea de a individualiza un peisaj social şi de a fixa un portret în comportamentul lui exterior sunt însuşiri ce se cer naratorului modern. Eugen Barbu le are, în chip indiscutabil şi le foloseşte fie în nuvele propriu-zise, independente, de o rotunjime clasică *(Pe ploaie, Prânzul de duminică, Patru peşti)*, fie într-un fel de studii epice, fragmente dintr-o mare frescă neîncheiată *(Franzeluţă, Morcovii, Smintirea jupâniţei Ruxandra, Nunta cu ighemonicon)*. Cele mai multe nuvele sunt dependente de tematica şi stilul romanelor. Anticipează sau urmează *Groapa* şi *Princepele,* scrierile cele mai importante ale autorului. Unele naraţiuni au intrat propriu-zis în structura romanelor: *Morcovii* şi *Înmormântarea lui Dumitru Alexandru* (aici varianta nuvelistică este mai amplă) în *Groapa; Tereza, Munca de jos* reapar, în forme concentrate, *în Şoseaua Nordului* şi *Facerea lumii.* Eroul solidei naraţiuni *Ziua unui pierde-vară,* Gică Hau-Hau, e întâlnit şi în romanul *Şoseaua Nordului* etc.

Întâia nuvelă, *Munca de jos* (apărută şi sub titlul: *Gloaba*, 1955) atrăgea atenţia asupra posibilităţii lui Eugen Barbu de a conduce epic, fără risipă de vorbe, o dezbatere morală. Onestul şi priceputul tipograf Antonică este dat la „munca de jos“ din cauza unei abateri etice (om însurat, în vârstă, se încurcă la un moment dat cu o muncitoare mai tânără, superficiala Domnica). „Munca de jos“ se cheamă „gloaba“, o maşină veche, dezafectată, loc de penitenţă pentru lucrătorii slabi şi indisciplinaţi. Orgoliul lui Antonică este grav lezat, apoi mintea îi vine la cap şi repararea „gloabei“ coincide cu recuperarea lui morală. Nuvela este un lung monolog, într-un limbaj autentic, variat, marcând ritmurile bunului-simţ raţional în luptă cu un suflet orbit de patimă.

Tema morală va fi, dealtfel, esenţială şi în culegerea *Oaie şi ai săi* (1958), cu mici naraţiuni inegale ca valoare, şi în volumul *Prânzul de duminică* (1962) care concentrează piesele capitale ale nuvelisticii lui Eugen Barbu. Piesele vor fi reluate în culegerile ulterioare: *Martiriul sfântului Sebastian* (1969), *Miresele* (1975),

care adaugă, la nuvelele existente, câteva titluri noi. Dând deoparte ceea ce este învechit şi de prisos în demonstraţia epică (o bună parte din *Oaie şi ai săi, Oul* sau chiar *Un pumn de caise,* de un senzaţional, pe alocuri, suspect), nuvelele, puse la un loc, formează un volum substanţial de proză. Eugen Barbu observă, în sensul nuvelisticii lui Cehov, tragicul banalităţii, trăgând din el şi o judecată morală, implicită sau explicită. Trei ţărani — cosaşi se urcă într-un vagon de tren şi, într-o tăcere religioasă, contrastantă cu larma făcută de un grup de tineri bine hrăniţi, scot din traistă o bucată de mămăligă rece şi ceapă şi mănâncă fără grabă, indiferenţi la peisajul maiestuos. Din comparaţia celor două serii de fapte (tinerii beau coniac franţuzesc şi fac gesturi insolente), prozatorul scoate o idee morală pe care o şi comunică la urmă în puţine vorbe. Nuvela are acea privire de sus a faptelor pe care o întâlnim în bunele nuvele vechi. O călătorie, câteva întâmplări banale şi atât, nici un alt artificiu literar. Literatura nu mai stă în anticamera vieţii sau deasupra ei, ci în interiorul faptelor mărunte. Naratorul (devenit şi el un personaj) ascultă nişte poveşti pe care, apoi, le relatează fără să se simtă că le înfrumuseţează, mistifică. Primeşte într-o seară (deschidere clasică în nuvelă!) vizita unui vechi amic, N., care îi povesteşte după oarecare ezitare drama lui sentimentală: luase pe Anca, logodnica amicului comun T., şi acum se desparte de ea din motive care se lămuresc indirect. Femeia plecase în vacanţă şi abandonase cei patru peşti exotici ("teribili, lacomi, devoranţi, cu priviri magnetice"), fala căminului. La întoarcere, află patru schelete. Peştii muriseră asfixiaţi. Ce legătură are moartea peştilor cu despărţirea lui N. de Anca? — întreabă, şiret, naratorul. Însă N. nu dă nici o explicaţie în plus. Povestirea, admirabilă, se încheie într-o premeditată nehotărâre *(Patru peşti)*.

Călătorind cu un autobuz periferic, acelaşi impersonal narator aude o întâmplare cu un cultivator de orhidee, Dobrotă, care, furios că păunii i-au distrus într-o noapte florile, îi bate până le cad penele şi apoi vrea să se sinucidă pentru că păsările sunt

mereu triste *(Păunii)*. Cel care relatează este un fost angajat la ferma aceluiaşi Dobrotă, nuvela având şi un sens social. Eugen Barbu pune astfel de fapte banale într-un cadru epic pregătitor. În *Păunii* face o descripţie, foarte sugestivă, a lumii suburbane (lăutari, lăptărese, negustori de zarzavaturi), înghesuită într-un autobuz hodorogit. Ochiul nuvelistului prinde repede esenţialul. *Călătorie cu autocarul* este aproape un reportaj, organizat în jurul unui portret: fata bătrână care îşi caută un soţ. În rest, bune descripţii panoramice.

Capodopera acestei nuvelistici, obiectivă şi cu fineţe moralizatoare, este *Pe ploaie*, povestea tristă a trei ţărani, trăsniţi în timp ce coseau. Întâmplarea este anunţată în naraţiunea *Prânzul de duminică*. Este prezentat, mai întâi, cadrul (cu elementele banale ale vieţii), cu insistenţa asupra unui amănunt ce va deveni, ulterior, important în desfăşurarea epică: unul dintre cei trei fraţi, cel mai mic, Marin, urmează să se însoare a doua zi. Loviţi de trăsnet, cei trei sunt acoperiţi cu pământ şi, venite la faţa locului, autorităţile sunt iritate de năpasta ce a căzut pe capul lor. Şeful de post înjură de departe: „Nu vă mai astâmpăraţi, păr alb mi-aţi scos, dumnezeii mamei voastre. Asta-mi mai trebuia, că încolo le-am terminat pe toate.“ Satul e înspăimântat, femeile bocesc, mama celor trei ţărani se tânguie, apoi mulţimea oboseşte, o dă pe glumă şi se retrage. Doi dintre ţăranii trăsniţi mor repede, Marin, cel mai tânăr, cheamă lângă el pe Zamfira, fata cu care urma să se însoare, şi-o pune să joace. Fata, sălbăticită de durere, nu se clinteşte, şi atunci muribundul trimite după preot să-i cunune. Critica literară n-a ezitat să vadă aici nunta tragică din *Mioriţa.*

Dramatismul real al nuvelei iese din studiul reacţiei omului aflat într-o situaţie-limită. Înverşunarea tânărului ţăran de a trăi, vorbele lui măscăroase, veselia bizară în faţa morţii sunt bine gradate în desfăşurarea naraţiunii:

„În ochii îngropatului sclipi o speranţă neruşinată, pentru că avea în ea ceva bărbătesc şi desfrânat.

— Stau încă o zi aşa, şi ies zdravăn, m-auzi tu, şi-o să te coţăiesc de s-o chemi pe mă-ta să te scape!

Obrazul fetei se îmbujoră şi privi în jur.

— Taci, că te-aude lumea!

— Şi dacă m-aude? Să te văd eu, mi-ai fost vreo tălăniţă, sau îmi dai bobocul...

Marin părea înveselit de un gând ciudat, avea aerul unui om gata să iasă din groapă şi să-i arate fetei că nu vorbise degeaba şi că o să-i facă tot ceea ce spusese.

— Îmi capăt eu puterile şi-o să te stâlcesc, numai bine...“

Într-o situaţie, limită sunt puse şi personajele din *O canistră de apă,* o naraţiune de război în stil cinematografic. Care sunt reacţiile indivizilor în faţa unei opţiuni decisive? Eugen Barbu dă confruntării un înţeles politic. O grupă de genişti, izolată de restul armatei, stă faţă în faţă cu o companie de soldaţi sovietici şi, la mijloc, o canistră de apă. Doi soldaţi, trimişi de un ofiţer fanatic, sunt împuşcaţi. Geniştii vor să se predea, dar ofiţerul, spirit demenţial, acceptă mai degrabă moartea tuturor decât depunerea armelor. Este împuşcat de actorul Anatol, dar, cu un ultim efort, ofiţerul trage în canistra plină de apă, după care geniştii se predau. Dramatismul ar fi fost şi mai puternic dacă prozatorul nu facilita intriga nuvelei făcând din ofiţer un lamentabil individ. Tema opţiunii este reluată în lunga naraţiune, de proporţiile unui mic roman, *De-a viaţa şi de-a moartea,* cu câteva bune scene de război, însă, în general, nuvela nu reuşeşte să dea acel sentiment al tragicului pe care îl presupune un caz de conştiinţă. Lungă, dezlânată, ea face elogiul dezertării.

Excepţionale sunt povestirile care gravitează în jurul tipologiei din *Groapa.* Ca şi acolo, poezia este amară şi tragicul trage spre grotescul atroce. *Domnişoara Aurica* este un portret balzacian, observat cu răceală. Eugen Barbu face (în sensul lui G. Călinescu) studiul psihologiei fetei bătrâne. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese — *La şicul elegant* — caută de multă vreme un

bărbat, dă anunţuri matrimoniale, face plimbări strategice, se îmbracă provocator (în stilul baroc grotesc de suburbie), face avansuri pline de înţeles, apoi, eşuând, cade într-o neagră mizantropie. Portretul fizic şi descrierea interiorului arată siguranţa deplină a stilului:

„Patroana avea o faţă albă ca a morţilor şi un păr decolorat, numai laţe, legat cu panglici galbene. Gura veştedă şi subţire, de om înrăit, da să zâmbească, dar totul se transforma într-un rânjet, şi vânzătorului de ziare îi venea s-o ia la fugă. În încăperea veche mirosea a cartofi râncezi, şi stomacul lui sensibil de băutor se întorcea pe dos. Noroc că domnişoara Aurica nu se mişca de la locul ei, pentru că atunci faldurile rochiei sale ar fi pus în mişcare aerul stătut. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese aici gătea, aici dormea, servindu-se de încă o încăpere alăturată, în care nu pătrundea nimeni. Intrarea cămăruţei era întotdeauna acoperită cu o perdea, lungă până în duşumele. De dincolo se auzea sfârâitul unei fierturi aşezate deasupra unei lămpi de gaz."

Îndrăgostită de domnul Lică Rădulescu de la circul Marconi, bărbat însurat şi escroc sentimental, ea se lasă înşelată de o femeie de serviciu care-i vinde o cutie de chibrituri, un buton de manşete, o tabacheră din cabina artistului. Merge şi la ghicitoarea cartierului şi, în genere, dovedeşte o putere de invenţie remarcabilă, stopată de replica demitizantă a unui vagabond care, într-o seară, văzându-i faţa la lumina felinarului, strigă altuia, mai agresiv: „Lăsaţi-o, mă, că e o babă."

Este mediul şi stilul care convin cel mai mult talentului epic al lui Eugen Barbu, un moralist care caută tragicul umanităţii mărunte în grotescul banalităţii. Prozatorul n-are sentimentul compătimirii pentru eroii lui, e rece, tăios, portretul se realizează printr-o acumulare (foarte inspirată aici) de dovezi care discreditează progresiv personajul. Este, apoi, culoarea peisajului social, acea poezie tristă a străzii, a interioarelor râncede, a vitrinelor în care îngălbenesc păpuşile împodobite inestetic.

Franzeluţă (din nuvela cu acelaşi titlu) este un Gavroche de periferie bucureşteană, simpatic, copil râzgâiat şi nefericit al

străzii. Prima parte a nuvelei, aceea care înfăţişează rătăcirile lui Franzeluţă, este superioară estetic. Partea a doua nu are autenticitate.

Eroul din *Ziua unui pierde-vară* este, tot aşa, un vagabond gorkian care trăieşte după legea lui. Gică Hau-Hau vinde ziare şi practică o cerşetorie demnă ameninţând pe negustori cu moartea: „Moarte pomanagiilor“ sau „Ai să mori, ai să mori“. Iarna se retrage în Pensiunea Camelia, un fel de „Azil de noapte“, unde se adună scursura Bucureştiului. Portarul, Drăgulănescu, este un domn solemn, impenetrabil, care, în afara profesiunii, practică şi meseria de rudă de închiriat. Pândeşte dimineaţa la poarta cimitirului „Sfânta Vinere“ pe văduvele venite să cumpere locuri de veci şi se propune să ia parte la înmormântări ca rudă din provincie: avocat, doctor, profesor, după caz. Ţine şi discursuri, dă referinţe despre decedat, mereu cu acel aer serios, demn, respectabil. Tipul aminteşte de rolul jucat, într-un film, de Jean Gabin.

Din pasta *Princepelui* ies nuvelele mai noi: *Nunta cu ighemonicon, Smintirea jupâniţei Ruxandra, Miresele* şi, într-o oarecare măsură, naraţiunile cu haiduci (*Vânzarea de frate,* 1968), acestea din urmă în legătură mai directă cu scenariul scris de prozator pentru un serial cinematografic. Limba şi epicul spectaculos sunt, în primele, remarcabile. De la ospăţul *Princepelui* au rămas câteva firimituri şi prozatorul le organizează, aici, în scurte povestiri unde este vorba de pasiuni nimicitoare, de mese pantagruelice în stil oriental, de interioare de epocă, descrise, toate, în stilul acela savant şi ironic pe care îl ştim. Iată o masă în casa boierului Belivacă:

„Stăpânul se aşeză în capul mesei, femeile, cele două, la dreapta şi la stânga. Fu poftit şi vătăjelul mai la coada mesei, să nu s-amestece, dar nici să nu simtă că boier Hristea Belivacă e bucuros că s-a întors la el acasă, unde-i plăcea mai mult decât la Bucureşti. Îşi scoase anteriul, rupse pâinea şi-o muie în sare, urându-le poftă bună la ceilalţi, începură cu un ghiudem de ţară şi pastramă de Ţarigrad, pe urmă luară icre de chefal şi salată

din cea învăluită. Femeile se îndemnau mai mult cu ochii, cât îl priveşte pe boier Hristea Belivacă el avea unde băga. Ca într-o bortă se duseră şi anghinarele, şi prazul şi conopida, urmă apoi mielul stropit cu o arămească chihlimbarie. Când ajunseră la urdă şi la caşcaval, cum cereau mesele bune deprinse prin cele străinătăţi, stăpânul parcă mai crescuse. Schimbă cănile şi ceru un vin de Tokay să-i cadă bine şi o încheie cu mânătărci, iute căzute în aprigu-i stomac.“

Fata boierului, Ruxandra, se îndrăgosteşte de Duţă, pictorul bisericii, şi păcătuieşte cu el în altar (gust dubios!). Păcatul, repetându-se, este descoperit şi severul Belivacă pedepseşte pe îndrăzneţul pictor cu emascularea. Smintită din dragoste, Ruxandra moare într-o mănăstire de lângă Capna.

Dafina Dabija, fiica boierului Hrisanti, este în vorbă cu un tânăr din garda domnească, Amza, dar tatăl are în vedere un aristocrat, Radu Ralet, aventurier scăpătat care vrea să pună mâna pe averea boierului. Amza, rănit în orgoliu, dă foc bisericii în ziua în care Dafina se cunună cu Radu Ralet şi ia, apoi, calea haiduciei. Excelente sunt, şi aici, culoarea istorică, fraza mătăsoasă, cu sclipiri cărturăreşti. Cele mai reuşite, estetic, sunt scenele colective (masa, nunta, *cotârcirea* pisicilor pe acoperişurile Bucureştilor etc.).

Gustul macabrului, care nu-i lipseşte lui Eugen Barbu, transpare şi în povestirea *Miresele,* din ramura haiducească a nuvelisticii. Ioachim, tâlhar ascuns în baltă, pescuieşte într-o zi din Dunăre 19 mirese înecate şi, cu una dintre ele, trăieşte sexual până mireasa putrezeşte. Gustul este îndoielnic, nuvela este însă bine scrisă.

Interesul pentru senzaţional, straniul coincidenţelor se observă şi în povestirea *Soarta unui om,* unde este vorba de un prizonier care se întoarce acasă după mulţi ani, exact în ziua în care se căsătoreşte fiica lui, şi este omorât de nişte ungureni, jigniţi că străinul se lăuda cu banii lui. Povestirea nu-i rea. Mai reuşită este *Bătrâna,* unde intriga din *Baltagul* este reluată într-o naraţiune scurtă, cu alt simbol final. Unei muntence îi este omorât bărbatul

şi de atunci trăieşte izolată de lume, într-o solitudine mâhnită şi demnă. Confuzia voită de planuri împinge povestirea spre fantastic. În fine, în *Martiriul sfântului Sebastian* sunt câteva fragmente, smulse dintr-un jurnal, cu referinţe la întâmplări din viaţa literară. Fabula lor este străvezie, însă, cine nu cunoaşte faptele, poate să ia naraţiunile ca expresia unei crize morale, ceea ce şi sunt în realitate. Un compozitor este nedreptăţit de colegii lui şi suferă în tăcere. O femeie, pe care o iubise cândva, îl vizitează şi, pisăloagă, îi dezvăluie moravuri rele din viaţa artistică. Un intelectual eminent, Gavril Buzea, mâncat de confraţi, se sinucide şi duşmanii (Goran, Marchidan, Socrate Ionescu) nu-şi ascund mulţumirea.

Prozatorul nu mai este, aici, distant faţă de fapte, obiectiv, ironic, este, dimpotrivă, confesiv, agitat, nu propune o tipologie (în marginile limitate ale nuvelei), ci traduce o stare de spirit.

* * *

Despre *Princepele* (1969) s-au spus lucruri adevărate, între ele şi acela că-i un roman istoric „cu cheie“, ceea ce vrea să zică mai multe feluri de simboluri şi aluzii. Alt fapt, incontestabil, este că romanul are o *filozofie* sau încearcă a avea una meditând în jurul ideii de putere. *Puterea* ar fi dat adevărata temă a cărţii lui Eugen Barbu, iar pretextul — o epocă aberantă, crudă şi somptuoasă în istoria noastră: epoca fanariotă.

Sigur este că autorul *Groapei* nu voieşte să facă o simplă operă de reconstituire istorică ori, de încearcă a merge până la un punct în această direcţie, elementul esenţial al *Princepelui* este altul: *parabola.* Organizând în acest chip faptele, Eugen Barbu procedează în felul romancierilor moderni pentru care istoria nu-i decât un punct de pornire pentru naraţiuni, cu înţelesuri amare. Rari sunt cei ce mai fac, azi, roman istoric pur, în formula adusă la strălucire de romantici; mai toţi caută în istorie o filozofie a existenţei, alegând, pentru aceasta, o cale indirectă. Cea mai răspândită este parabola.

Modelul stilistic al lui Eugen Barbu — au observat toţi — rămâne *Craii de Curtea Veche,* naraţiune numai în planurile secunde istorică. O idee despre confruntarea între două culturi şi două forme de civilizaţie îi putea veni de la Sadoveanu (*Zodia Cancerului).* Şi acolo apare un reprezentant al Apusului, Paul de Marenne, cu rolul însă pasiv de a înregistra formele unei civilizaţii străvechi, amănunţit înfăţişate de prozator, cunoscător de cronici. În *Princepele* rolul se schimbă: messerul Ottaviano este factorul activ al istoriei şi, în configuraţia cărţii, el semnifică ideea de putere (în înţelesul lui Machiavelli), transpusă în câmpul inerţiilor răsăritene.

Scriind despre fanariotism, Eugen Barbu n-a ignorat, desigur, pe Ghica şi Filimon, cum n-a ignorat lucrările de specialitate din care citează la tot pasul. El a încercat o sinteză (observaţia îi aparţine), punând la un loc elemente petrecute sub domnii diferite. Al. Piru stabileşte (în *Ramuri)* sursele de informaţie ale scrierii şi fixează cronologia ei, luând ca puncte de reper câteva scene-cheie, cum ar fi, de pildă, moartea Princepelui, consemnată şi în cronica lui Dionisie Eclesiarhul, cu indicaţia, acolo, că este vorba de Alexandru Ipsilante (1796 — 1797). Princepele ar putea fi identificat — după alte amănunte — cu Constantin Hangerli ori Nicolae Mavrogheni, dintr-o perioadă — aceasta din urmă — mai îndepărtată. S-au făcut şi se pot face, în continuare, multe speculaţii pe tema cronologiei, fără însemnătate, dealtfel, întrucât intenţia scriitorului nu este — s-a văzut — de a descrie o epocă fixată între două date precise, ci de a surprinde esenţa unui fenomen mai larg: *fanariotismul,* cu ramificaţii întinse în spaţiul istoriei noastre.

Dacă am abordat însă chestiunea cronologiei, să mai facem o trimitere. E vorba, în *Princepele*, şi de Malamos Bozagiul, căpetenia crailor, *apelpisiţilor* de la Curtea Veche. De existenţa acestuia vorbesc, între alţii, N. Iorga în *Istoria Bucureştilor* şi Dionisie Fotino în *Istoria generală a Daciei,* în legătură cu sfârşitul domniei lui Alexandru Şuţu (1802), când Bucureştii rămăseseră sub stăpânirea grecului Malamos şi a desperaţilor *oploşiţi* la vechea curte domnească. Purtând cuca domnească şi cabaniţa, topuzul

în mână, tuiurile şi stindardele, *bocceagiul* se preumblă, călare pe un măgar, prin oraşul părăsit şi prădat, până ce Beşleaga Ibrahim Bosniacul, ce se afla cu soldaţii la Cotroceni, intervine şi spânzură pe uzurpator. Întâmplarea este narată şi în *Princepele* cu oarecare modificări. Personajul lui Eugen Barbu ar putea fi, aşadar, Alexandru Şuţu, dacă n-am şti, bineînţeles, că acesta n-a fost omorât, ci a fugit de frica fermanului şi de n-ar fi şi alte elemente din care să reiasă că *Princepele* seamănă cu mulţi dintre aceşti negustori de tronuri voievodale, dar nu se identifică, până la urmă, cu nici unul.

În romanul pe care îl discutăm, fanariotul care suferă de melanholie, om subţire, cult, neînchipuit de crud — când este nevoie — vrea să fie simbolul unei istorii ce uneşte violenţa cu fineţea corupţiei. Este primul element al parabolei şi cel mai important. Al doilea este Ottaviano, chiromant şi cabalist, alchimist şi cunoscător de ştiinţe ermetice, venit în Valahia după ce trecuse pe la marile curţi europene. El reprezintă o anumită filozofie a puterii (cea din *Princepele* lui Machiavelli), bazată pe abilitate, pe ştiinţă, adică, de a fi, în complicata artă a guvernării, vulpe şi leu în acelaşi timp. Opus acestei viziuni este Ioan Valahul, exponentul tradiţiei autohtone, astrolog şi acesta, cititor în zapise şi alcătuitor de *folete,* cu o ştiinţă elementară ca aceea a oierilor şi magilor sadovenieni. El aduce, deşi sub forme elementare, un punct de vedere asupra istoriei şi ilustrează un mod de a rezista în faţa violenţei ei prin alt fel de abilitate: aceea a retragerii, a conservării.

Cartea este, sub acest aspect, mai puţin profundă. Căci ceea ce se impune numaidecât nu este înţelesul parabolei, miezul ei filozofic, ci atmosfera epocii, pictura, indiscutabil excepţională, a unei lumi colorate, fanatice, crepusculare. Este latura ce apropie mai mult *Princepele* de somptuozitatea *Crailor de Curtea Veche* şi cea în care talentul prozatorului de a înfăţişa medii caleidoscopice se observă mai bine. Episodul ciumei este un exemplu. Altele înfăţişează interioarele încărcate, şalurile şi mătăsurile, costumele epocii, arta culinară, spectacolele de un grotesc

grandios — pe măsura epocii — praznice teribile, gargantuelice, ori petreceri la hanuri murdare între pederaşti atinşi de streche. Eugen Barbu desfăşoară trâmbe de imagini pe toată întinderea naraţiunii, dându-ne — privitor la epocă — o sugestie de măreţie a viciului, de rafinament şi decadenţă, de murdărie acoperită de catifele grele. Limbajul cărţii este, tot aşa, colorat, cu multe vocabule de epocă — nu ştim cât de real, dar verosimil, în orice caz — şi agreabil la lectură. Prozatorul spune: *căzături de kiramele, imbrohorul, anateftere, ghiuluri, sâlpen, boluzen, engomioane* etc. ori suceşte fraza în stilul cărturăresc vechi spre a-i da mai multă solemnitate. Însă, ca şi la Mateiu Caragiale, între mătăsurile unui stil încărcat, solemn, elaborat cu pedanterie de scotocitor în documente, îşi face loc expresia incisivă, voit licenţioasă, pitorească până la violenţă. Autorul *Groapei* se află, aici, pe un teritoriu pe care îl cunoaşte bine şi într-o libertate desăvârşită a spiritului. Locul *manglitorilor* din Cuţarida îl iau, în *Princepele*, *năimiţii* şi *scurşii* de la Curtea Veche, invertiţii de la hanul „La Norocul Cailor“, *tălăniţele* din cârciumile sordide ori femeile din lumea bună, care, sub spaima de ciumă, îşi pierd orice pudoare şi devin *căţele*. Fiicele trăiesc cu taţii, mamele cu fiii, boieroaicele bătrâne înghesuie prin locuri obscure slugile mai tinere, o femeie teribilă, Păuniţa Cantacuzen, e răstignită pe iarbă de patru căldărari, o Ruxandra Florescu se ţine cu câinii, o alta, baroneasa Buller, se drăgosteşte cu băieşiţele. Catrina Moruzi, verişoară de mare postelnic, pune ţiganii robi să-i frece sânii cu zăpadă spre a-i menţine într-o bună condiţie, la hanuri deocheate bărbaţi cu vicii aberante se muşcă de urechi şi iniţiază pe tineri în practici sexuale scandaloase. Trăim, din plin, la porţile Orientului, într-o atmosferă de lux şi spurcăciune, de fanariotism fascinant în amoralitatea lui fundamentală, real şi imaginar totodată. E la mijloc, desigur, o documentaţie (cam specioasă, abuzivă), dar şi contribuţia unei fantezii aprinse.

Acesta este cadrul general al parabolei de care vorbeam şi,

totodată, stratul cel mai solid al romanului lui Eugen Barbu. Primul element al parabolei este — spuneam — Princepele, un tiran ce suferă de boala sufletelor alese: *melanholia,* ostenit de putere, capabil de a trece, totuşi, la atitudini energice când puterea este primejduită. Crud şi inteligent, el are despre putere idei sănătoase, cum este, de pildă, aceea că cel mai uşor lucru pe lume este să fii nedrept şi că orice tiranie se sprijină pe o castă, fără a avea însă nesăbuinţa de a se încrede în ea. Câinii melanholiei sfâşie însă sufletul acestui despot pe care puterea nu l-a făcut mai fericit. Mintea lui urmăreşte ceva perfect — ne încredinţează prozatorul, lăsând să cadă în sufletul vicios al Princepelui un grăunte de inefabil — ceva desăvârşit, dar nu află calea spre desăvârşire şi perfecţiune.

Messerul Ottaviano, devenit sfătuitorul şi *exaporitul* Princepelui, vrea să-l vindece de această tristeţe păgubitoare, să facă din el un despot absolut, şi cel dintâi sfat pe care îl dă este să folosească forţa, căci *frica este legea guvernării.* Ottaviano visează la o tiranie care să umilească pe om prin neputinţa lui, să-l ofenseze, pentru a scuti pe cel ce domneşte de răzbunare. Răzbunarea însă trebuie folosită pentru că este o dovadă a forţei. Când este aplicată, ea să fie aşa de severă încât să nu mai fie necesar a o repeta. Puterea de tip feudal nu se lipseşte, apoi, de ajutorul vicleniei, abilităţii, intrigii. Ottaviano cunoaşte bine acest mecanism şi, interpus între Princepe şi ceilalţi — boieri şi grămătici — desăvârşeşte o operă a calomniei şi a ruinei. El sfătuieşte pe Princepe să lucreze *în spirit,* să creeze, adică, opere nemuritoare, şi în acest sens sugerează o mare lucrare ce se dovedeşte a fi falimentară şi costisitoare.

Se înţelege numaidecât ce evenimente şi mentalităţi depăşite vrea să figureze prozatorul sub costumele epocii fanariote. Însă, păşind pe acest teren, scriitorul schimbă, cum se zice, foaia şi devine publicistul agresiv pe care îl ştim. Evocarea se transformă în pamflet, şi în lumea crepusculară a fanariotismului începem

să desluşim siluetele adversarilor de azi ai scriitorului, metamorfozaţi într-o ceată de coprofagi. Nivelul cărţii coboară, paginile ce urmează sunt nişte goale pamflete lipsite de putinţa (şi forţa) de a ataca o idee pe faţă.

Dar să ne întoarcem la Ottaviano, sclavul ideii de putere — cum îşi spune chiar el — geniul rău al Princepelui. Ceea ce a mai lăsat intact Fanarul corupt strică, acum, acest iscusit şarlatan, ce apare la curtea întristatului Princepe însoţit de *sfere armilare, planisfere,* orgi de lemn, harfe, cazane şi retorte şi tot ce intră în competenţa unui alchimist. El pune stăpânire pe spiritul fanariotului, tulbură pe Evanghelina, ambiţioasa lui mamă, şi cultivă, la toţi, iluzia aurului. Dintre personajele cărţii lui Eugen Barbu, figura acestui vrăjitor medieval este cea mai vie. Adversarul lui, Ioan Valahul, este, în schimb, lipsit de consistenţă literară, şi cei ce văd, aici, o slăbiciune a romanului au, indiscutabil, dreptate. În dialectica fabulei din *Princepele,* Ioan Valahul ilustrează înţelepciunea pământului, filozofia şi demnitatea unui popor şi ale unei istorii. Acesta este însă punctul cel mai neconvingător al cărţii, pentru că rezistenţa pe care o opune Ioan Valahul este superficială, ca şi filozofia lui, formulată în câteva propoziţii generale, fără prea mare aderenţă la substanţa cărţii: „toate uşile se strâng în braţele morţii“... „necredinţa vine din slăbiciune“... „dacă Măria-Ta voieşte a învăţare ceva este a se feri de vorbe mari mai mult ca de sabie. Pământul ţi-este străin şi nu ţi-ascund că neamul nu vă iubeşte...“ etc.

Ioan Valahul vorbeşte de nişte cărturari care ar reprezenta demnitatea şi viaţa spirituală a unui popor supus la umilinţe colosale, însă aceştia nu se văd în roman, şi cele câteva opere de artă tipografică, descoperite de Princepe la mănăstirea Horezu, sau liota de grămătici — simple caricaturi — nu sunt suficiente pentru a da sentimentul unei intelectualităţi profunde şi, mai ales, a unei filozofii de viaţă. În chipul acesta o latură a parabolei rămâne obscură, neconvingătoare, şi echilibrul ideologic al cărţii se clatină.

Prozatorul este consecvent, în schimb, pe celălalt plan al cărţii. Sfârşitul naraţiunii dă o sugestie despre felul în care se manifestă mecanismul istoriei. Ottaviano este mai întâi pedepsit de Princepe pentru infidelitate, Princepelui i se taie capul de către trimisul Sultanului, iar trupul lui este sfâşiat de câini. În vremea aceasta, în Bucureştiul cu uliţe puturoase, cu multă sărăcie şi o boierime mizerabilă, destrăbălată, şi o negustorime lacomă, intră un alt domnitor şi, în urma lui, un alt messer. Haricleea, soţia Princepelui, dă semne că va lupta de aici înainte pentru a aduce pe tron pe fiul ei, slabul de minte Hrisanti. Ca şi Evanghelina, va accepta toate umilinţele şi, inteligentă şi ambiţioasă, va reuşi, probabil. Cercul se închide şi se deschide, iar peste aceste destine istoria, iată, se repetă, chiar dacă mecanismul ei teribil face să apară de fiecare dată alte forme. E, încă o dată, filozofia mai adâncă a *Princepelui,* acela care o ridică deasupra unei naraţiuni pătimaşe şi colorate.

* * *

Din *Groapa,* autorul detaşează romanul hoţilor şi-l pune, într-un scenariu de film, în replici crude, mai crude, în absenţa comentariului, decât în naraţiune. Dialogurile nu mai au savoarea şi poezia din roman. Sunt şi modificări curioase: Paraschiv înfige cuţitul în Bozoncea, starostele, apoi cade în genunchi şi-l sărută, dostoievskian, pe gură. Ridicându-se, strigă lăutarilor: „Cântaţi-i, c-a fost stăpânul nostru.“ Scenariul transformă o puternică operă epică într-o melodramă.

* * *

Ca publicist, Eugen Barbu a convins de la început. Reportajele lui *(Pe-un picior de plai,* 1957; *Cât în şapte zile,* 1960, reunite în 1972 sub titlul *Cu o torţă alergând în faţa nopţii; Foamea de spaţiu* 1969; *Jurnal în China,* 1970) au plăcut şi plac pentru că prozatorul scrie cu nerv, vede repede ceea ce trebuie şi, spirit modern, lucid, detestă (şi evită) lirismul acela solemn şi artificial din

scrierile altor reporteri contemporani. Dealtfel, Eugen Barbu nu-şi ascunde iritarea faţă de „prăjitura epică“ *(Cât în şapte zile)*. Scrie despre orice, n-are preferinţe, merge la ţară şi relatează despre munca agricolă, neuitând pe dulcii noştri semănătorişti cărora reporterul le-ar tăia mâna dreaptă, dar nu poate, şi regretă sincer. Merge la mare şi scrie un poem despre „astrul lichid“, patetic şi maliţios, căderea frunzelor îi inspiră o meditaţie melancolică, risipită de energia frazei şi caracterul imperios, radical al subiectivităţii. Eugen Barbu face parte din categoria acelor scriitori care nu pot fi cu adevărat trişti, contemplativi, pentru că nervozitatea cuvintelor, agerimea (şi cruzimea) metaforei trădează structura lor violentă, posesivă, partizană. Tăcerea unei păduri bătrâne, evocată într-un reportaj, ascunde o nelinişte de fiară la pândă, încremenirea timpului printre copacii bătrâni, cu trunchiuri mineralizate, este spartă de razele soarelui care se ridică poruncitor la orizont.

Eugen Barbu este însă, cu precădere, un reporter citadin, *oraşul* este spaţiul lui spiritual, *strada* este, repet, adevăratul său personaj. Oriunde deschizi cărţile sale, vei găsi, fii sigur, acest „fluviu negru de bitum“, scena unei neîntrerupte comedii umane. Ajungând într-un oraş străin, reporterul cercetează de îndată strada: cartea de vizită a unei civilizaţii. În China, în America, oriunde călătoreşte, Eugen Barbu consultă, întâi, strada, observă spectacolul ei, caută grotescul banalităţii. Evocarea este zdrenţuită de sarcasmul moralistului, rău, neînduplecat, sensibil la poezia şi mizeria contrastelor sociale. În notele de călătorie (grupate în *Foamea de spaţiu, Jurnal în China* şi răspândite în *Caietele Princepelui)* impresia imediată, vie, proaspătă este îngreuiată de o erudiţie cam specioasă. Cele mai profunde pagini sunt acelea în care fantezia moralistului se plimbă în voie pe marile artere citadine. Din detritusurile şi haosul lor iese, atunci, o subtilă poezie: a trivialului, a graţiosului şi a violenţei lumii moderne.

O latură importantă a creatorului este pusă astfel în lumină de publicistica sa: lăcomia de spaţiu, predilecţia pentru lumile caleidoscopice, cruzimea faţă de lucruri. Eugen Barbu respinge,

distruge pe măsură ce asumă cu o foame de căpcăun mitologic obiectele. Lirismul de care a tot vorbit critica literară vine din această perpetuă agresiune, iritare, dublată de o voinţă rară de cuprindere. Pure, solemne, maiestuoase, groteşti, obiectele intră, cu formele şi energia lor iniţială, în coşurile acestui mecanism devorator şi ies sub formă de pulbere, ca făina dintre măselele de piatră ale unei mori. Pulberea reintră în altă alcătuire, imaginară, în reliefurile abrupte şi poetice ale paginii literare.

Jurnalele şi eseurile lui Eugen Barbu arată aceeaşi lăcomie a spiritului, deviat, acum, în spaţiul culturii. *Jurnal* (1966) este rescris după note mai vechi, altfel nu pot fi explicate unele erori de datare. Moartea lui Lovinescu este anunţată în 1946, când toată lumea ştie că marele critic murise cu trei ani în urmă! Eugen Barbu s-a apărat (într-o *motivare* din primul tom al *Caietelor Princepelui)* invocând dreptul scriitorului de a inventa. „Ce erori, ce grosolănii, ce snobism!“, notează el, dezgustat de asemenea chiţibuşuri. Însă nu dreptul creatorului de a inventa în *Jurnale* este în discuţie — ci autenticitatea jurnalului, valoarea lui ca document uman şi opţiunile pe care le propune.

Real sau inventat (în fond, orice jurnal este puţin „aranjat“ în clipa în care este destinat tiparului!), să vedem ce spune această primă confesiune a lui Eugen Barbu. Sunt note, întâi, de şcoală, însemnări privitoare la familie, unele cunoscute şi din operele de ficţiune. Se poate alcătui, din consultarea lor, portretul interior al unui tânăr care nu se simte bine unde se găseşte şi care vrea să devină scriitor. Este atras, ca orice tânăr, de misterul feminin, dar prima femeie pe care o cunoaşte îi provoacă o mare decepţie. Decepţia nu-l descurajează, prin *Jurnal* trec într-un lung şir misterioase făpturi ascunse sub iniţialele de M., S., A., B., F. etc. Notaţia este crudă, autorul nu trece sub tăcere experienţa lui pe acest plan. Cu M. duce un lung război: scrisori, plimbări, despărţiri, revederi, iar scrisori... Tânărul este deja sceptic. Crede că dragostea este o chestiune de orgoliu: „femeile ne plac în măsura în care plac şi altora“. Este o greşeală să le ocroteşti: „ele

preferă să le priveşti întâi ca pe ceva ce trebuie luat“. Şi junele elev de la Şcoala militară ia de unde poate. Simulează brutalitatea şi... „rezultatele sunt excelente“. O lacrimă totuşi: „Bietele femei!“, însă lacrima se zvântă repede. În Oltenia, unde este detaşat, cunoaşte pe senzuala A. şi face cu ea un „popas erotic“ în nişte stuf. Scrie cu stiloul pe piciorul ei dezgolit şi gândeşte, fără oroare, la *chemarea sângelui* (scena este reluată în *Incognito)*. O fată i s-ar da, dar peste câteva zile se căsătoreşte şi elevul militar meditează, mai sceptic, la faptul că există o „trivialitate a fecioriei“. Caută Spiritul la femei şi nu dă decât peste o meschinărie practică care-i displace şi-l hotărăşte să nu mai iubească pe nici una.

Romanul sentimental s-ar opri aici dacă autorul s-ar ţine de cuvânt. Nu se ţine: plutonierul cu termen redus se mută la o gazdă şi, după ce se plimbă cu o fată cu codiţe, „se sfinţeşte“ noaptea cu alta, mai introdusă în viaţă. Autorul care îşi deschide astfel sufletul are şi o filozofie erotică bazată pe milă: „mi-e milă de femei şi de aceea le iubesc în felul meu, ca Dumnezeu, de departe, trădându-le de câte ori îmi vine bine.“ Şi, s-a văzut, îi vine bine uşor. Filozofie comodă, destul de răspândită, nu trebuie un mare sacrificiu s-o respecţi! Dar nici această filozofie nu-i aduce mulţumirea. „Dragostea în cele din urmă este trivială“ — notează autorul complet lămurit. Reia aventura domestică cu M., „în porţii săptămânale“, fără surprize. A., în schimb, este „numai muşchi“ şi-i dă misoginului o imagine mai dumnezeiască despre femeie. Pe S. o iubeşte trei zile şi, după aceea, fuge. A. îi vorbeşte insistent de căsătorie şi autorul se gândeşte, iarăşi, la fugă. O femeie fără nume se rătăceşte în camera tânărului dezamăgit într-o noapte de primăvară isterizată şi urmează „delirul prelung al dragostei“. B., fată urâtă şi inteligentă, îl asediază şi scepticul nu rezistă, cedează, apoi se simte îngrozitor. Îşi ia un angajament solemn: „Nu pot să mă culc cu femei urâte.“ Aceeaşi B. îi trimite şampanie, pe care însă tânărul duplicitar o bea cu M., după care...

Oprim şirul acestei reci beţii erotice aici. *Jurnalul* lui Eugen Barbu ne regalează, în continuare, în acelaşi stil cam băieţesc

fanfaron pe care îl găsim şi la unii prozatori americani. Dezamăgitoare este doar, în acest carnaval al femeilor, lipsa observaţiei profunde asupra femeii.

Jurnal aduce şi date despre viaţa spirituală a autorului, pe perioada 1942-1965. Şi cum datele spirituale merg mână în mână cu cele de ordin moral, să le vedem împreună. Şcolar fiind, are sentimentul că profesorul D. îl urăşte. Trage o primă concluzie: „Totdeauna am inspirat ori ură, ori dragoste. Un sentiment de mijloc nu mi-a fost îngăduit.“ Observaţie bună, *ori-ori* intră (se va vedea) în codul moral al scriitorului. Peste câteva rânduri dăm peste un citat şi un comentariu care întăresc această etică a luptătorului. Citatul dintr-un romancier: „Drumul învingătorului este înainte, chiar dacă ar călca peste cadavre“, iar comentariul şcolarului: „Iată o frază de care am să ţin minte.“

La l septembrie 1942, proaspătul bacalaureat intră la Şcoala de ofiţeri de jandarmi şi este, în continuare, copleşit de disciplina militară, morala ofiţerilor etc. Un şef de grupă îi citeşte „jurnalul“ şi gestul i se pare revoltător. Este sceptic asupra colegilor şi într-un loc scapă această observaţie neagră: „Generaţia noastră nu se poate lăuda decât cu viţiile sale.“ Un preot afirma că „însuşi Dumnezeu e jandarm“. Elevul nu-i deloc entuziasmat de ceea ce vede, însemnările sale sunt triste, furioase, provocatoare. Este repartizat la un post de jandarmi din Oltenia, şi *Jurnalul* notează, în continuare, scene din viaţa plutonierului cu termen redus. Asta este inedit în literatura noastră. Ne-au lăsat jurnale doctorii de ţară, oamenii bisericii, oamenii politici, scriitorii — bineînţeles —, dar un scriitor care să fi trecut printr-o experienţă atât de specială n-am mai avut. Ce observă el? Că „ţăranii sunt alcoolici, violenţi. Privesc copiii cu mutre de cretini, imbecili din naştere, sifilitici, murdari şi neîngrijiţi şi îmi spun că «Dulcea Românie» e guvernată de nişte criminali...“

Revenit la şcoală, se simte singur şi are o mare poftă de răfuială. „Mi se face frică de ceea ce voi deveni.“ Citeşte o biografie a lui D'Annunzio şi indiscreţia, vulgaritatea de acolo îl

exasperează: ar merita palme. Ajunge, apoi, într-o comună de lângă Caracal şi aici îl aşteaptă dezastre noi. Doctorul satului este un alcoolic cu ochii apoşi. Învăţătorul, gras şi „cu obrazul roşu de nun mare“, voinic de ar putea tăia sare la ocnă, stă toată vremea în cârciumă. Tânărul plutonier este indignat. Meniul, la post, este lamentabil şi, pentru a-l îmbunătăţi, aplică sătenilor, la instigaţia soldatului ajutor, câteva amenzi. Meniul cunoaşte, a doua zi, îmbunătăţiri radicale. Impresia generală asupra vieţii la ţară este tot rea: „Toată Oltenia e murdară şi plină de sifilis.“ Se îmbolnăveşte de scabie, cărţile îl revoltă şi ideea de a deveni om mare îl scoate din sărite: „La dracu, cu spiritul!“ Sunt în *Jurnal* şi scene epice. O anchetă într-o şatră de ţigani este o schiţă reuşită.

Viaţa civilă nu este mai luminoasă. Tânărul se gândeşte să-şi întemeieze mai bine existenţa, începe să scrie, şi ce observă?: „Simt tot mai mult nevoia să scriu despre ce e urât şi murdar în viaţă, ca o pedeapsă pentru ce a fost urât şi murdar în viaţa mea.“

Interesant. Asta ar explica preocuparea, în proză, pentru grotescul patologic şi inaderenţa aproape programatică la tragic. Dăm, peste câteva pagini, peste altă mărturisire: „Îmi urăsc personajele (nu pe toţi), cu o ură aproape fizică. Asta se vede din abundenţa caricaturii când prezint tipi care mă dezgustă.“ Observaţia aminteşte de o replică a lui l. L. Caragiale, dar, oricum, ea este verificată de proza lui Eugen Barbu.

Sunt notate, în jurnal, şi fapte de existenţă mai grave. Mama moare şi autorul, ca eroul lui Camus, nu varsă nici o lacrimă. Este vizitat de L. şi tânărul devine îndrăzneţ, însă L. îl respinge amintindu-i de doliu. „Îmi vine să râd“ — zice autorul ca de o glumă bună. Atitudinea, cam literară, vrea să scandalizeze pe cititorul pios al *Jurnalului.* În ziua înmormântării, prietenele vin îmbrăcate adecvat momentului, iar F., cu o rochie ostentativă, îl scoate din sărite.

Este limpede că Eugen Barbu scrie (şi publică) acest *Jurnal* ca să dea o anumită imagine despre sine: cu ostentaţie dură, contestatară, anti-burgheză, dispreţuitoare de norme morale comune.

Textul se poate psihanaliza. *Bovarismul* intră în formula unui complex. Deocamdată complexul viitorului autor al *Groapei* se manifestă printr-o calculată furie juvenilă, irespect programatic faţă de valorile constituite. Omul îşi anticipează (sau îşi copiază) cărţile. Sunt şi notaţii mai profunde: „a face artă din cuvinte e ca şi când ai ridica, din chibrite, catedrale“. Înţelegem ce vrea să spună autorul, dar arta se face, totuşi, cu cuvinte, şi, mai târziu, Eugen Barbu însuşi va înregistra în *Caietele Princepelui* numeroase „cuvinţele“ osebite.

De pe acum are gustul de a răni convingerile noastre literare. Proza lui Dickens care, nu-i aşa?, este acceptată de esteţii fini, pare lui Eugen Barbu „cam minoră“. Îi place *Biblia* („ce roman senzaţional“), dar literatura, în genere, nu-i mai spune mare lucru (“gen uşor şi neprofund“). Cum să interpretăm, totuşi, faptul că Eugen Barbu a continuat să scrie, uneori cu mare poftă, mii de pagini? Într-un singur fel: că *Jurnalul* înregistrează şi acele (foarte frecvente) clovnerii ale creatorului care vrea să fie luat şi altfel decât este. Puţin demonism nu strică, şi Eugen Barbu îşi construieşte în *Jurnal* o efigie întunecată şi ameninţătoare. Neagă (cât de sincer?) chiar acest *Jurnal,* găsind că mărturisirile din el sunt anodine. Uneori cam sunt, îi dăm dreptate, dar autorul îl publică şi, publicat, *Jurnalul* reprezintă un document de psihologie scriitoricească. N-a devenit, cum ar fi dorit autorul, *istoria unui spirit,* pentru că spiritul se manifestă rar şi în lucruri minore, dar este biografia (fragmentată, nu ştim cât de reală ori imaginară, mistificată, dar şi *mistificarea* este o latură a personalităţii: ea trădează un adânc bovarism moral!), biografia, zic, unui tânăr cu mari aspiraţii literare în nişte vremuri tulburi. El îşi alege acum trei strămoşi spirituali: Dostoievski, Savonarola şi Saint-Just. De unul cel puţin (Dostoievski) se va arăta, mai târziu, foarte plictisit.

Partea a doua a volumului cuprinde *Jurnalul unor romane.* Sunt însemnări despre cărţile scrise şi, mai ales, nescrise *(Frica, Săptămâna nebunilor)*, trecute, parte dintre ele, în *Caietele Princepelui.* Între timp, Eugen Barbu scrie un eseu: *Măştile lui Goethe* (1967), contestat (şi nu fără justificare) de specialişti, dar interesant

pentru ceea ce el vrea să dovedească: într-un mare spirit trăieşte un poet de curte duplicitar, geniul ascunde un farsor. Întrebarea este de ce alege Eugen Barbu, în cartea sa, farsorul din geniu şi nu geniul din farsor? Cartea este un lung colaj de citate ("să ne înţelegem, nu am nici o părere despre Goethe! Sunt un colportor de ştiri vechi despre autorul lui *Faust* şi nici măcar nu încerc să pun ordine în aceste „fişe". Din afirmaţiile culese de la alţii, cititorul e liber să aleagă ce vrea, nu vreau să fac din Goethe un caz", p. 17), iar citatele sunt legate între ele prin comentarii usturătoare. Sursa principală este volumul lui Eckermann: *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani.* Sunt vânate cuvintele care contrazic, vorba autorului, serenitatea statuilor. Goethe scrie, de exemplu, la 16 ani un poem religios *(Coborârea în Infern a lui Isus Cristos)*, îl publică, apoi îl uită şi când, spre sfârşitul vieţii, îi cade din nou în mână, mărturiseşte lui Eckermann (evident cu ironie): poemul „îmi va fi un minunat paşaport spre sferele cereşti". Comentatorul lasă deoparte ironia şi întreabă dacă „e numai un cinism jucat sau o atitudine consecventă?". Cartea vrea să dovedească faptul că olimpianismul omului de la Weimar este fals: omul are mari slăbiciuni, este invidios (gelozia geniului!), îşi contestă prietenii, n-are o consecventă stimă faţă de valori şi nu este până la capăt sincer. Elimină dintr-un poem nişte versuri mai sincere pentru a nu supăra pe contemporanii influenţi, n-are inimă (când află de moartea Marii Ducese, protectoarea sa, nu-şi întrerupe discursul asupra unui articol apărut atunci într-o revistă, când arde teatrul din localitate şi toată lumea participă la stingerea incendiului, Goethe se plânge, dimineaţa, că n-a dormit bine, în fine, acelaşi Goethe spune despre unul şi altul că n-au caracter, „deşi nici el — comentează Eugen Barbu — nu excela în sensul acesta" etc).

Colajul nu este, cum zice autorul, obiectiv, indiferent, dimpotrivă, sensul lui polemic sare în ochi. Faptele, alese cu grijă de la admiratorii şi detractorii lui Goethe, vor să arate că olimpianismul este o poză studiată, că umanistul care a fost socotit,

în timpul vieţii lui şi mult timp după aceea, simbolul spiritualităţii europene, ascunde cu grijă o natură de histrion, că, în fine, omul celebru, adorat, sacralizat, manifestă, în viaţa de toate zilele, lamentabile slăbiciuni de caracter ale poetului curtean, de pretutindeni şi de totdeauna. Impresia este că, scriind despre Goethe aşa cum scrie, Eugen Barbu are în vedere câţiva contemporani de-ai săi, mai puţin iluştri, mai puţin olimpieni. *Măştile lui Goethe* constituie, în fond, un pamflet moral, voind să arate vidul ce se ascunde în interiorul statuilor, impuritatea geniului. Întrebarea este, încă o dată, de ce autorul român scoate cu voluptate la lumină impuritatea geniului (să admitem că există, deşi marii biografi ai lui Goethe au arătat contrariul!) şi scapă din vedere geniul care stăpâneşte peste aceste impurităţi? Cine este, în fapt, creatorul lui *Faust*? Asta nu se vede în *Măştile lui Goethe.* Tocmai masca geniului lipseşte!

Caietele Princepelui (l-6, 1972-1977), subintitulate: *Jurnal de creaţie,* constituie o opera curioasă. Ea adună fişe de lectură, însemnări morale, citate din autori de mărimi diferite, traduceri din articole de dicţionar, liste de cuvinte rare, fragmente epice din romane nepublicate, comentarii critice etc. Autorul se justifică în primul volum: „Acest jurnal împănat cu citate exprimă o hartă spirituală“. În volumul al II-lea, revine şi face o mărturisire derutantă: „Acest *Jurnal de lectură,* plicticos, doct, cretin, cu rezumate şcolăreşti ale unor cărţi mai mult sau mai puţin importante. Dar ele, aceste selecţii, rezumă gustul meu literar“ (II, pag. 54). Care este gustul său literar? Gustul merge mai ales spre literatura ocultă şi spre cronici. *Viaţa lui Nifon, Foletul novel,* care ar fi stat la baza *Princepelui,* sunt scrieri de căpătâi. „Cea mai frumoasă carte de poezie pe care o avem“ — zice Eugen Barbu despre *Folet* — „o operă nebună“. Alte opere, mai noi, nu-i spun mare lucru. „Ce aş mai reţine din complicata, stufoasa, preţioasa carte“ *(Fraţii Karamazov)*? — se întreabă el, la o nouă lectură a romanului. Reţine puţine lucruri. Mai nimic. *La modification,* cartea lui Michel Butor, îi pare o operă „cu totul banală“, *Portrait*

d'un inconnu de Nathalie Sarraute — „o mizerie fără cap şi coadă“. Dar *Les Gommes* de animatorul noului roman? Ei bine, romanul *Les Gommes* a fost aruncat în avionul de Boston: „ilizibil“. Este limpede, lui Eugen Barbu nu-i place *noul roman,* nu-i singurul, dealtfel. Citeşte multe cărţi despre magie şi extrage lungi citate. M. Eliade este un autor favorit, studiile din *De la Zamolxis la Gingis Han* sunt rezumate pe multe pagini. Eugen Barbu este interesat de simbolistica amuletelor, talismanurilor, de semnele alhimice şi corporative, de Iranul antic, de Attila, de viaţa sexuală a animalelor şi rezumă, în acest sens, o carte a lui Gourmont. Reproduce, din dicţionare, explicaţii (elementare) despre budism, totem etc., se arată preocupat de stilul lui Odobescu şi, în acest sens, consemnează părerile lui Ioan Rotaru şi Sorin Alexandrescu. Când H. Zalis publică o carte despre Flaubert, Eugen Barbu o citeşte şi găseşte ceva interesant de notat. Magicienii şi misticii Tibetului nu-l lasă indiferent, din *Dicţionarul de simboluri* reproduce articole întregi. Înregistrează propoziţii celebre, metafore de zile mari, idei care i-ar putea folosi. Uneori aceleaşi extrase sunt date de mai multe ori, semn că autorul reciteşte aceleaşi texte sau încurcă fişele. Dintr-un articol al lui Dan Hăulică este reprodusă o frază despre fantasticul modern în vol. II, pag. 58, aceeaşi frază o regăsim în vol. V, pag. 255. Imaginea lui Baudelaire: *profundul doliu al nopţii* este notată, dacă am reţinut bine, de două ori, opinia lui Rilke *(n-am organ pentru Goethe)* la fel.

Caietele constituie, are dreptate autorul, laboratorul său de creaţie. Mai ţine un jurnal, deocamdată nedezvăluit, cu note, se pare, teribile despre contemporani, căci iată ce citim în vol. II, pag. 29: „Mă, consolez că *Jurnalul* meu postum, de fapt cel în care totul e notat telegrafic şi dur, fără flori de stil, fără literatură, va repara eroarea că am vrut să trec peste unele lucruri. Nu am vrut să trec, nu am putut să le spun pentru că erau insuportabile pentru contemporani. Răbdare! Mai sunt acolo 20-30 de ani până când o să puteţi să citiţi grozăviile...“.

Să vedem, deocamdată, ce spune *Jurnalul de creaţie* tipărit. Este

un enorm colaj de rezumate, extrase, de o varietate derutantă, note despre autori mari şi autori neînsemnaţi, citiţi şi asimilaţi repede, uluitor de repede, într-o cantitate de texte ce înspăimântă. Ele au voit să dovedească felul cum a fost scris *Princepele,* asta iniţial, apoi aria *Caietelor* s-a extins, de la domnitorii fanarioţi autorul a ajuns la Tamerlan şi la cultura chineză antică. A publica aceste note dezordonate de lectură este o eroare.

Ele pot interesa într-un singur fel, indirect: sugerează un imens *complex al culturii.* Eugen Barbu care, în *Măştile lui Goethe,* se arăta neîncrezător în puterea umanistului de a-şi stăpâni, prin cultură, scăderile morale, trece în *Caietele Princepelui* la o atitudine contrară: asumă, „înghite“ pur şi simplu cărţile, citeşte orice îi cade în mână, scrieri docte şi scrieri diletantice, cu o lăcomie extraordinară. O îndârjită, iritată *voinţă recuperatoare* — se observă în aceste pachete de fişe, sparte din loc în loc (din fericire) de însemnări cu caracter mai personal. Acestea pot interesa, cu adevărat, pentru că ele vorbesc într-un mod mai direct de cel care a scris *Groapa.* Există în *Caiete* un *Jurnal de la Poiana* foarte amuzant, unde descoperim în Eugen Barbu un tandru poet al universului mic, un pictor animalier când ironic, când elegiac. Din loc în loc stilul devine scorţos la modul *matein.* Eugen Barbu ia aere de fermier, face recensământul păsărilor, notează cheltuielile de întreţinere, pare preocupat de soarta unei păuniţe care trebuie să ouă. Căţelul Gică Doi n-are parteneră, este trist, capricios şi scriitorul, îngrijorat, caută o soluţie. Soluţia este găsită, în curtea de la Poiana apare căţeluşa Barcelona, făptură delicioasă, răsfăţată. Barcelona rămâne, după oarecare vreme, grea, dar paternitatea viitorului pui este incertă pentru că Gică Doi este leneş, apetitul lui sexual lasă de dorit etc.

Însemnările din această sferă sunt, repet, de un umor fin, Eugen Barbu nu-şi ascunde plăcerea de a fi proprietar şi de a-şi asuma astfel de griji, minore, care pot fi înţelese la un spirit aplecat toată ziua asupra literaturii cabalistice. *Caietele* cuprind şi multe fişe pentru proiecte epice (*Frica, Janus, Săptămâna*

nebunilor) şi câteva sunt, cu adevărat, remarcabile. Un tip memorabil promite a fi *Condotierul,* a cărui fişă caracterologică revine, obsedant, în jurnal. Iată o variantă:

„Omul care a reuşit în viaţă, să-i spunem tot Condotierul, era pentru mine numai o abstracţie, până când l-am zărit întâmplător pe un mare bulevard, aproape târât de doi câini englezeşti, ţinuţi cu distincţie în lessă. Era spre primăvară, puţin rece, puţin umed, soseam tocmai din tipografia în care lucram, după o noapte grea de nesomn, corectasem, cu mare atenţie, un volum din *Operele* lui Stalin şi priveam absent deşertul de asfalt de la ora 11. L-am recunoscut imediat, avea o statură atletică, se îmbrăca, nu strident, nu bătător la ochi, cu haine din stofe străine, foarte rare la acea vreme în România, sfida adică cu discreţie sărăcia generală, avea o ostentaţie căreia i se pune surdină şi asta nu puteam să nu observ. Ogarii îl duceau în galop într-o plimbare forţată, aşa încât mi-a dispărut repede de sub priviri. Mai târziu cu o lună, l-am zărit a doua oară, într-un balcon, deasupra aceluiaşi bulevard. Era un om la modă cum se spune, nu deschideai aparatul de radio să nu auzi pe cineva vorbind despre el, cum se întâmplă la noi şi-acum: când te uită, te uită toţi; când te iubesc, te sufocă toţi... Nu ştiu de ce, când îl văzusem a doua oară, mă izbise aerul său de canalie, atât de bine disimulat mai apoi, când mă apropiasem de el mai mult. Poate pentru că nu se ştia privit, poate unde sta destins şi privea pomii înfloriţi ai acelei zile superbe de primăvară. Pe urmă, cineva m-a introdus în casa părinţilor săi, una din acele case pe care Léon Daudet le numea *maison à cancer,* plină de o tăcere grea, încărcată de mobile înalte, cu plafoane înscrise parcă sub turla unei catedrale prost împărţite, unde trona o femeie cu ochi magnetici, de o vârstă incertă, geloasă de a şti ce se spune despre fiul ei. A venit şi el, ceva mai târziu, greoi, lent, cu o mobilitate a privirii ce nu mi-a scăpat. Mă măsura în treacăt, dar cu o atenţie dureroasă, scurtă şi precisă. I se vorbise despre mine, voia să afle totul şi, dacă se putea, dintr-o dată."

Sunt zeci — sute de asemenea portrete, fragmente epice, care,

însumate, formează jurnalul unor romane nescrise. Ce curios! Eugen Barbu publică *studiile* pregătitoare înainte de a compune operele. Ca un pictor care expune schiţele, înainte de a expune (de a crea) tablourile. Numai de nu l-ar împiedica preocuparea prea mare pentru proiecte să-şi încheie cărţile propriu-zise. Însă independent de bizarul orar de creaţie, fişele, *studiile* interesează ca nişte eseuri romaneşti, rătăcite în aceste faraonice *Caiete*.

Eugen Barbu anunţă şi proiectul grandios al unei *Istorii polemice şi antologice a literaturii române de la origini până în prezent* din care a publicat, în 1975, un volum de 500 de pagini dedicat *Poeziei române contemporane.* Nu mai trebuie să precizăm care este modelul acestui ambiţios proiect. A lua însă volumul tipărit drept o veritabilă istorie a literaturii este o greşeală. Autorul a făcut el însuşi eroarea de a-l intitula astfel, când este vorba în realitate de impresii personale, discutabile ca oricare altele, asupra poeţilor de azi. Sunt cronici, note de lectură, cu portrete în stil călinescian reuşite (Romulus Vulpescu, Dimov, Adrian Păunescu) şi judecăţi subiective. Eugen Barbu propune o altă schemă de valori decât aceea avansată de critica literară propriu-zisă. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana sunt minimalizaţi, Miron Radu Paraschivescu, Jebeleanu, Beniuc sunt înregistraţi la un capitol general, cu date de ordin mai mult bibliografic. Printre contemporani sunt trecuţi şi B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Poeţii sunt sistematizaţi nu pe generaţii sau stiluri, ci după forma sensibilităţii. Uneori tipul de sensibilitate este greu de descifrat: *Mai mulţi soldaţi, Păcatele poeţilor, deliranţi, impostori, aventurieri, fabricatori inegali, infantili, Copiii teribili* (de la Saşa Pană la Ioanid Romanescu), *Solari şi baladişti* etc. Foarte generos este Eugen Barbu cu poeţii *balcanici şi bizantini,* o direcţie pe care el o susţine şi altfel, eseistic. În acest compartiment intră, pe lângă Dan Mutaşcu, Tomozei, Mihaela Minulescu şi Cezar Baltag, Ioan Alexandru şi Ion Gheorghe — şi nu se ştie de ce, pentru că unul este un poet emblematic, cerebral, ceilalţi sunt nişte lirici expresionişti. În fine, Emil Botta, poet al livrescului, împarte aceeaşi cămară spirituală cu boemul Teodor Pîcă etc.

O istorie polemică şi antologică este un tipic volum de scriitor, cu simpatii şi antipatii previzibile, trecând uşor de la elogiu la pamflet, cu intenţia, neascunsă de a răsturna clasamentele curente. Nu i se poate nega vivacitatea comentariului.

Un proiect vast, în curs de realizare, ultimul pe care îl propune deocamdată Eugen Barbu, este ciné-romanul *Incognito.* Intriga şi o parte din tipologia cărţii apăruseră anterior în *Războiul undelor* (scris în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail), cu punct de plecare într-un scenariu cinematografic. Din *Incognito* au apărut două volume şi se anunţă al treilea. Roman politic, roman poliţist, roman de moravuri, în stil senzaţional, cu fire epice care duc la *Liga Naţiunilor* şi plonjează în lumea spionajului continental. Un roman care porneşte, deodată, din mai multe locuri şi, până ce firele se vor uni, citim nişte naraţiuni repezi, cu suspens-uri teribile, o mişcare epică, în genere, nebună care ne poartă din podul Institutului medico-legal în anticamera Mareşalului Antonescu. Mai reuşită, epic vorbind, este cronica mondeno-politică a cercurilor conducătoare din anii războiului. Lumea aceasta amestecată, impură, grăbită să trăiască lacom toate senzaţiile, constituie un teren bun de vânătoare pentru scriitorul moralist şi pamfletar care este Eugen Barbu. O femeie, Evelyne, soţia subsecretarului de stat Ionescu-Tismana, este o Caty Zănoagă mai rafinată. Ambiţioasă, rea, nu iartă nimic (în lumea bărbătească) şi îşi pune farmecele în slujba intereselor. Portretul ei capătă o anumită substanţă mai ales în volumul al II-lea. Dealtfel, istoria familiei Slătineanu (cu evocări câmpeneşti în stil Duiliu Zamfirescu) mi se pare a fi punctul de plecare al unui posibil roman de moravuri, independent de inextricabila intrigă din actualul *Incognito.* Al doilea fir epic autentic îl întrezărim în capitolul privitor la călătoria unei trupe de deţinuţi spre front. Este bine prinsă, aici, atmosfera de derută şi violenţă a epocii, există, apoi, toate elementele care, dezvoltate, ar putea duce la crearea unui personaj veritabil, Matei Bogasieru (tot în volumul al II-lea).

Romanul politic propriu-zis are o intrigă neverosimilă. Un savant

român, Vrăbiescu, pregăteşte o formidabilă *bombă termică* de care se interesează mai multe servicii de spionaj. Partidul Comunist Român este de asemenea preocupat de experienţele aceluiaşi Vrăbiescu şi trimite pe militantul Dima Tronaru să convingă pe profesor să înceteze cercetările sau, la nevoie (ceea ce se şi întâmplă), să incendieze laboratorul de la Mija. Profesorul Vrăbiescu este răpit de Gestapo, apoi de forţele patriotice, Silvia, fata profesorului, este şi ea sechestrată etc. Fapte multe, într-o înlănţuire vertiginoasă şi cu o semnificaţie ce ne scapă. Comuniştii par (s-a observat de către critică la apariţia primului volum) nişte muşchetari moderni. Vasile Dănacu s-a infiltrat, sub numele de Armand Sachelarie, în cabinetul lui Ionescu-Tismana, subsecretar de stat la Interne, în guvernul Antonescu şi, curios, nimeni nu-l suspectează. Armand devine, în scopuri subversive, evident, un condotier al saloanelor aristocratice, încurajează pe Gerda Hoffman, spioană germană, se plimbă romantic la Mogoşoaia cu o prinţesă şi participă la întreţinerea bunei condiţii feminine a Evelynei, falsa mătuşă.

Judecate separat, unele episoade de naraţiune poliţistă (asasinarea dublului spion Arghirescu, căutarea de către Mizdrache şi Ciripoi a unui volum de Flaubert în care se află codul unei reţele de spionaj etc.) sunt reuşite, însă, în general, planurile romanului nu se articulează nici în volumul al doilea, şi ideea polemică a cărţii se dizolvă în cronică mondenă. Pot fi reţinute, în afara capitolelor citate înainte, şi câteva fişe caracterologice din lumea artistică şi culturală a Bucureştiului. Unele dintre ele sunt pamflete deghizate, în stilul cunoscut din *Princepele.* Adversarii literari ai autorului nu sunt nici de data aceasta cruţaţi.

Este greu de zis ce va deveni *Incognito,* dacă prozatorul va reuşi să detaşeze un element unitar şi semnificativ din această complicată cronică pentru a scrie un roman de la început până la sfârşit autentic, valorificând astfel însuşirile epice ce-i sunt caracteristice. Acelea ce pot fi observate în cărţile lui fundamentale: *Groapa, Princepele* şi un volum (selectiv) de nuvele.